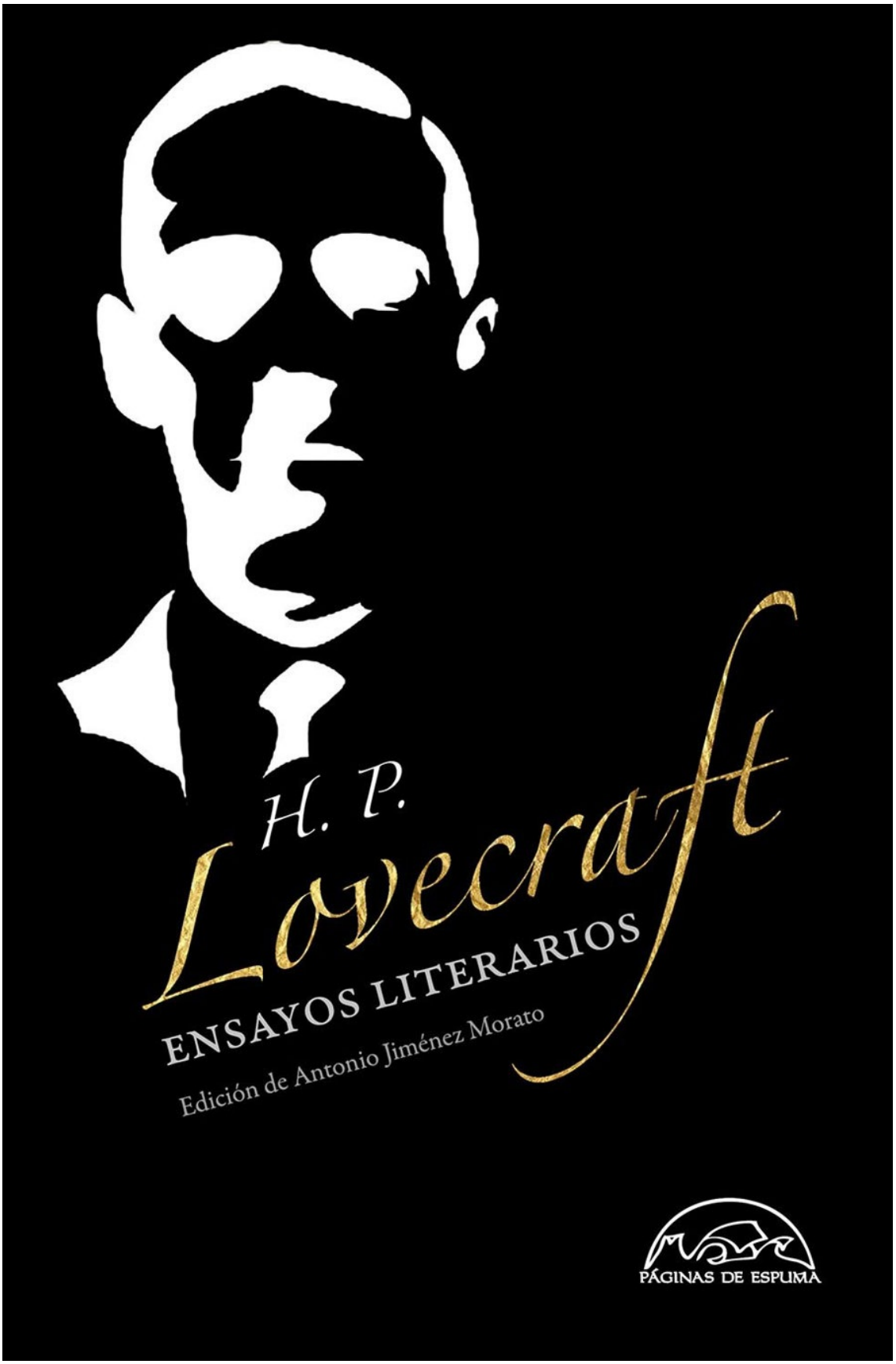
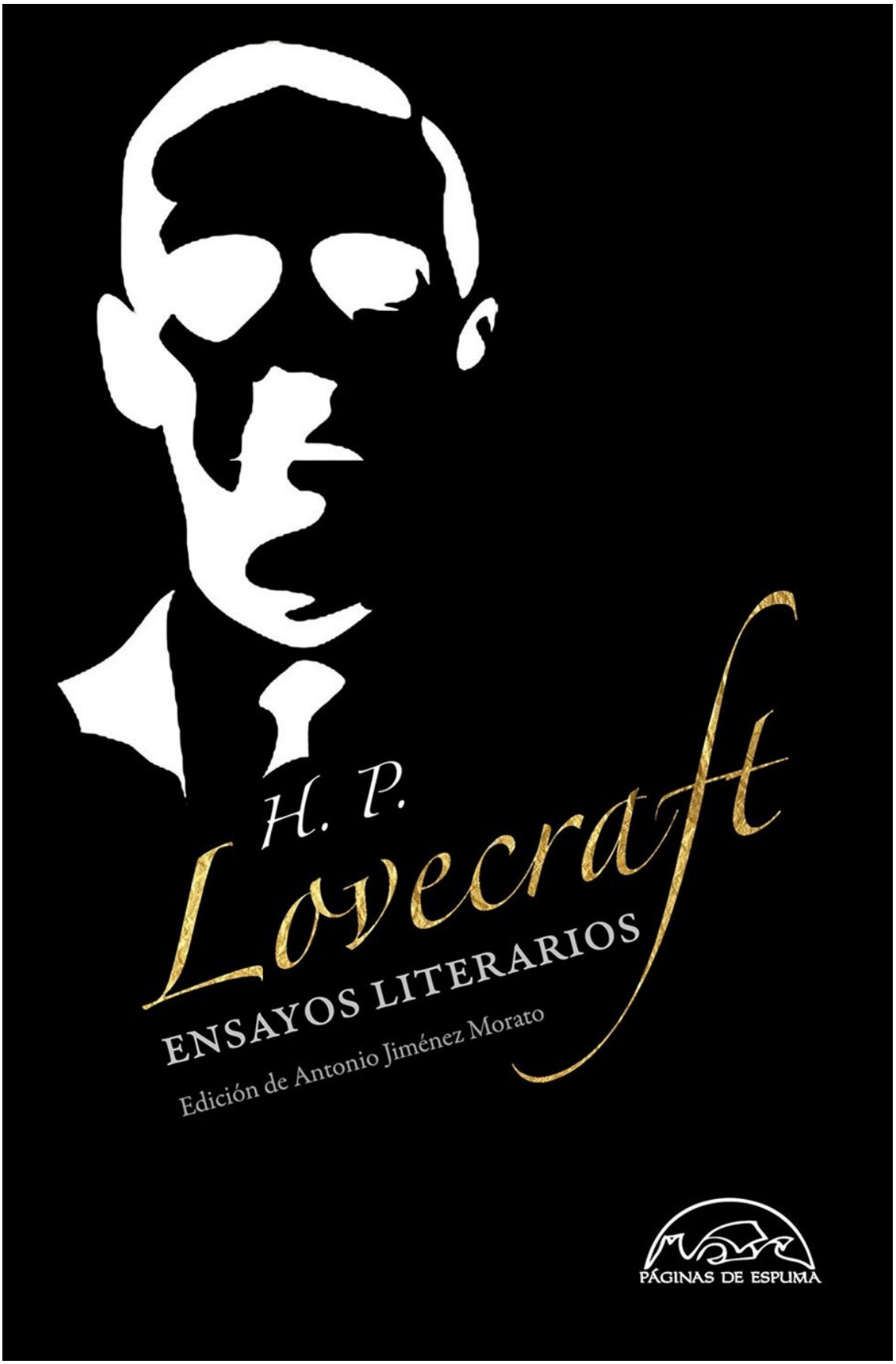

H. P.
Lovecraft
ENSAYOS LITERARIOS
Edición de Antonio Jiménez Morato
PÁGINAS DE ESPUMA

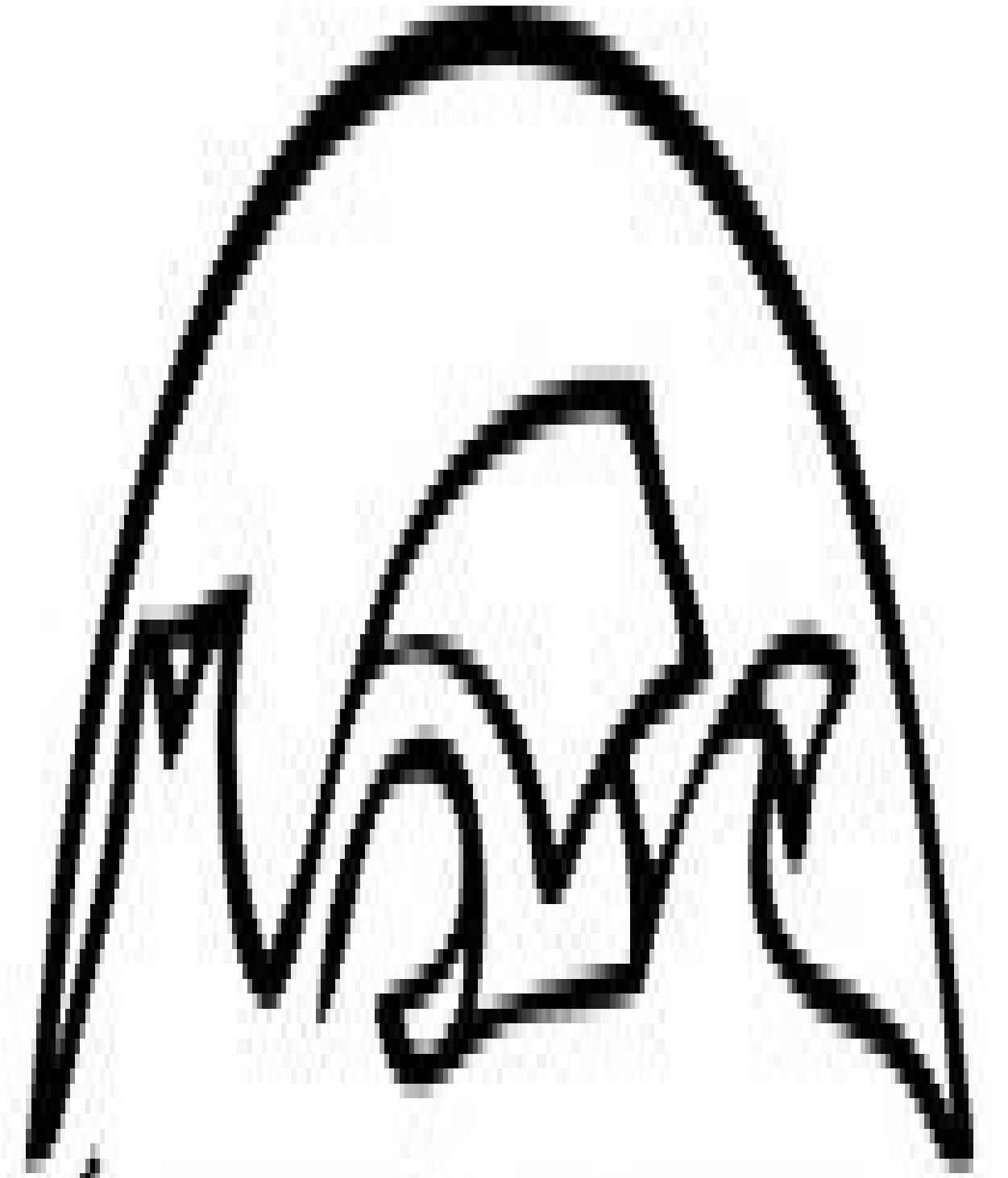

H. P.
Lovecraft
ENSAYOS LITERARIOS
Edición de Antonio Jiménez Morato
PÁGINAS DE ESPUMA

H. P. Lovecraft

Ensayos literarios

Edición, traducción y prólogo

de Antonio Jiménez Morato



PÁGINAS DE ESPUMA

H. P. Lovecraft. Ensayos literarios

Primera edición digital: febrero de 2020

ISBN epub: 978-84-8393-662-7

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Nuestro fondo editorial en www.paginasdeespuma.com

Colección Voces / Ensayo 292

© De la edición, traducción y prólogo: Antonio Jiménez Morato, 2020

© De esta portada, maqueta y edición: Editorial Páginas de Espuma, S. L., 2020

Páginas de Espuma

Madera 3, 1.º izquierda

28004 Madrid

Teléfono: 91 522 72 51

Correo electrónico: info@paginasdeespuma.com

Prólogo

Una de las mayores injusticias que puede sufrir un escritor es ser leído sin tener presente su voluntad estilística. El estilo, en un escritor, lo es todo. Incluso cuando el escritor ha elegido el estilo más neutro, carente de marcas, aséptico posible, dicha elección se torna fundamental a la hora de leerlo. Más incluso porque precisamente su pretensión sea carecer de estilo. Y sobre todo tiene una cenital importancia a la hora de valorarlo. Con Lovecraft, desde hace muchos años, se viene cometiendo una flagrante injusticia en el mundo editorial en castellano: se lo edita sin atender a su vocación de estilista. Si este libro puede servir para algo, además de para fruición del lector y exposición de los variados intereses literarios de su autor, es para llamar la atención sobre su calidad como escritor, esto es, no como narrador de historias o como creador de mundos –dos aspectos en los que Lovecraft es universalmente valorado por razones obvias–, sino como artista plenamente consciente de las herramientas y mecanismos del medio que eligió.

Esto es algo que quizás no se hace tan evidente como debería en su narrativa. Más aún cuando no se lee en su versión original. Todavía hoy, en las muchas traducciones que se publican de su ficción –los textos no narrativos de Lovecraft han sido, salvo dos o tres excepciones muy llamativas, ignorados de modo más o menos contumaz por los editores en castellano–, se pasan por alto matices estilísticos de su prosa que son determinantes para calibrar esta vocación estilística. Y esto se hace, en cambio, mucho más evidente en sus ensayos, sobre todo en los de temática literaria, donde exhibe un conocimiento de la métrica y prosodia inglesas apabullante, y también evidencia estar al tanto de literaturas no anglófonas de modo mucho más amplio de lo que suele ser costumbre entre los escritores de lengua inglesa, tan entregados por lo general a un chovinismo cultural cada vez menos comprensible en esta aldea global.

Lovecraft escribió mucha ficción, sí, y por ella ha sido reconocido a lo largo y ancho del orbe terráqueo, donde nos hizo conocer la existencia de otros seres llegados del espacio exterior o de otras eras de la propia Tierra. A día de hoy son ciento doce los relatos, cuentos o novelas, catalogados. Pero también fue un nutrido escritor de no ficción, proporcionalmente lo es incluso en mayor medida. Hay más de trescientas composiciones líricas catalogadas –durante mucho

tiempo Lovecraft se consideró a sí mismo un poeta antes que ninguna otra cosa–, más de cien mil cartas –donde pueden rastrearse no solo las diversas huellas de su vida y sus constantes problemas económicos, sino también la extensa red de autores emergentes con los que tejió la idea de una república amateur de las letras alejada de las exigencias empresariales de la industria editorial, materiales todos ellos de los que se nutre la biografía canónica de Lovecraft que escribió S. T. Joshi–, y la editorial Hippocampus Press ha publicado ya cinco contundentes volúmenes donde recogen sus ensayos agrupándolos por líneas temáticas: textos autobiográficos, científicos, de viajes, los volcados en torno al periodismo aficionado y los de temática literaria. A la vista de esta ingente producción, cuyos originales están en su mayoría agrupados en la biblioteca John Hay de la Universidad de Brown, en Providence, Rhode Island, justo al lado de las casas donde transcurrió buena parte de su vida –una de las cosas más divertidas que uno puede hacer en Providence es pasear por todos y cada uno de los lugares que guardan la memoria de la vida de Lovecraft–, parece un poco desventurado tildar al autor de mero creador de fantasías cosmológicas de terror. Sus ensayos ponen sobre la mesa un asunto que siempre se ha querido ignorar, sobre todo en el mundo hispanohablante, cuando se habla de su obra: Lovecraft era muy consciente de los efectos que quería producir con sus textos, y deben ser leídos de modo mucho más riguroso, y respetuoso, de lo que se ha hecho hasta ahora.

En el conjunto de textos aquí reunidos, que han sido extraídos del volumen dedicado a la crítica literaria antes mencionado, se aprecia de modo inequívoco que a Lovecraft le preocupaban todos los aspectos relativos a la forma de un texto, desde la ortografía hasta el ritmo, los temas y los moldes de dichos temas que imponen o los modos de subvertir esos patrones para desbordar los corsés creativos. A Lovecraft se le ha querido vender como «el mejor de los escritores pulp», y en buena medida se le sigue encerrando en esa prisión valorativa, cuando en realidad es un excelente escritor que eligió usar temas tradicionalmente asociados a la literatura de quiosco. Y punto. Graham Harman, uno de los principales representantes de la corriente filosófica que ha sido bautizada como realismo especulativo escribió Weird Realism: Lovecraft and Philosophy, donde escoge cien fragmentos de los más conocidos relatos de Lovecraft para mediante ellos analizar minuciosamente por qué es un escritor sin parangón entre los autores del siglo xx, y rastrea en él las marcas de un escritor llamado a ser considerado la encarnación de las cuestiones que obsesionan a la filosofía contemporánea. Su intención declarada es hacer con Lovecraft lo que Martin Heidegger hizo con Friedrich Hölderlin. En las páginas de su libro vuelve una y otra vez a la paradoja de que él haya leído los cuentos de Lovecraft por

vez primera rondando ya la cuarentena y en concreto en la edición de la Library of America, una colección ideada por Edmund Wilson a imitación de la Pléiade francesa, con la misma intención de servir como marchamo de la inclusión de un autor en el parnaso literario aunque en este caso el anglosajón, y que como crítico había cuestionado de modo explícito la calidad de Lovecraft como escritor. No solo cuestionó la de Lovecraft, sino la de Dashiell Hammett o Raymond Chandler, otros dos autores que han sido ya editados en la Library of America, como muchos otros que Wilson ni habría siquiera sospechado que pudieran tener cabida allí. Y si esa inclusión se ha producido, en el caso de los ya mencionados, o de Ursula K. Le Guin o Phillip K. Dick o Ambrose Bierce, y algún otro más –todos antes de que las recopilaciones de los textos críticos del mismísimo Wilson, por cierto, engrosaran la colección– tiene que ver, sobre todo, con sus virtudes literarias, con su destreza en el manejo del material con el que los escritores trabajan: la lengua y sus inflexiones. Por eso no deja de resultar irónico que, al menos en la práctica mayoría de traducciones que han vertido a Lovecraft al castellano, se haya obviado su faceta como un versado, y plenamente consciente, estilista. A mí, como a Harman, me ha sucedido que Lovecraft no me ha interesado hasta poder leerlo convenientemente en inglés, y eso se debe a que cuando me he topado con las traducciones de sus relatos estas suelen centrarse en lo narrado y no en el cómo está narrado. Pese a que el cómo sea algo fundamental. Las narraciones de Lovecraft no se diferencian mucho en los temas de cualquier tipo de novela de quiosco o cualquier otra meramente escapista. No hay nada que las diferencie si nos restringimos a los temas. La distinción es cualitativa, y tiene que ver con la capacidad literaria de Lovecraft, con su dominio y absoluta consciencia de los mecanismos de un texto y cómo debe hacer al lector transitar por su escritura. Este libro reúne una serie de textos que hacen más palpable esta idea, que ojalá pase a ser moneda de uso corriente entre los estudiosos de la literatura en lengua castellana. Acaso el ejemplo más gráfico de este malentendido habitual que tanto daño ha infligido a la recepción de Lovecraft pueda buscarse en uno de sus textos más conocidos: «The Call of Cthulhu». Allí hace su aparición un ser monstruoso que ha sido convertido en emblema de toda la literatura de Lovecraft. Tanto es así que las ilustraciones que sirven para cubiertas de libros, camisetas o cualquier otro tipo de mercancía comercializable recurren a un ser a medio camino entre un humano, un pulpo y un dragón, mezclados como en una especie de estatua de charcutería donde se empalman las distintas partes para lograr un todo. Y, sin embargo, no es así como Lovecraft describe la estatuilla de esta divinidad extraterrena en el famosísimo relato. Lovecraft escribe «Si yo dijese que mi imaginación, en cierto sentido extravagante, produjo simultáneas imágenes de un pulpo, un dragón y

una caricatura humana, acaso no fuese infiel al espíritu de la cosa… pero fue el esquema general del conjunto lo que lo hacía terriblemente espantoso…». Imágenes simultáneas, no partes ni piezas, y era el esquema general del conjunto lo que lo tornaba espantoso. A día de hoy, cuando contemplamos caricaturas de Cthulhu que llegan a ser incluso tiernas, no podemos evitar sentir algo parecido porque somos lectores de Lovecraft y ubicamos la referencia de modo automático, pero no deja de ser evidente que el mismo Lovecraft se habría sentido muy poco cómodo con la mera idea de que ese «esquema general del conjunto» no provocase otra cosa que un completo y absoluto pavor, la sensación de enfrentarnos a algo que escapa al lenguaje humano, a su capacidad de representación y, por tanto, casi de la imaginación misma. En realidad, si hay un motivo para sentir a Lovecraft como un autor indispensable, es precisamente porque renuncia a una literatura del susto o del asco, que han sido los terrenos más transitados por el terror literario, para postular una literatura del silencio, de lo inefable, donde se hacen más evidentes y reconocibles las fisuras entre el terreno de lo simbólico y lo imaginario por donde podemos, apenas, vislumbrar ese sobrecogimiento que provoca la toma de conciencia de la existencia de lo real. Perdonen este giro lacaniano, pero permite entender perfectamente qué está tanteando Lovecraft con sus textos. Para hacer eso se requiere un dominio del lenguaje, de sus registros y de los modos en que dicho material ha sido utilizado con fines semejantes que normalmente pasa desapercibido cuando se habla de Lovecraft y sus narraciones. Si para algo quiere servir este libro es para subvertir ese estado de cosas.

Por otro lado, el devenir histórico de estos textos deja también perfilada una somera biografía editorial de su autor, donde vemos la obsesión de los primeros años de su carrera por crear una hermandad de escritores aficionados que hagan valer su condición amateur para enfrentarse, siquiera estéticamente, con los escritores que se han doblegado de modo completamente acrítico al mercado. Para Lovecraft, la literatura estadounidense de la época estaba demasiado apegada a un realismo dócil y servil con la mirada burguesa. No andaba desencaminado, en general la literatura norteamericana ha caído siempre en el naturalismo más ingenuo, sin cuestionar la idea misma de la representación que está en el núcleo de la ficción. Utilizando un símil que lo haga todo bastante sencillo de entender: la literatura de los Estados Unidos habría seguido indefinidamente produciendo «Amadises» –cosa que hace Hollywood o los escritores de best sellers de quiosco de aeropuerto sin el menor rubor– o habría escrito una crónica parecida en su esencia al Lazarillo de Tormes pero sin tener la picardía de publicarlo de modo anónimo. Lovecraft es capaz de percibir esa

chatura intelectual y esa pereza artística, y por eso postula una escritura no remunerada donde los intereses sean estrictamente estéticos y artísticos. Buena parte de los textos aquí recogidos pertenecen a ese periodo, y fueron publicados en revistas más cercanas al fanzine que a la publicación profesional, alguna de las cuales llegó a estar instigada y coordinada por el mismo Lovecraft.

No deja de ser curioso que, apenas comenzó a colocar algunos de sus cuentos en publicaciones donde le pagaban por publicar, fuera desapareciendo esa obsesión por un estrato aficionado y comenzaran a aflorar los textos de corte estético más ambiciosos e insoslayables de su producción, en los que Lovecraft comienza a trazar una trayectoria ensayística más acorde con lo que se espera de un escritor consciente de los mecanismos internos de la literatura y de sus vaivenes históricos: la del militante. En sus ensayos no solo se aprecia su profundo conocimiento de la tradición literaria anglosajona –sería muy generoso decir que su conocimiento iba más allá de lo escrito en inglés, ya que apenas la literatura latina parece despertar en él un cierto interés, y el repaso a la historia de la literatura clásica que realiza parece más copiado de manuales que otra cosa–, sino sobre todo su intención de establecer una genealogía de sus propios textos. Y al mismo tiempo desactivar la hipotética valoración de su «originalidad» por encima de su «oficio». Si algo hace en sus inventarios de textos de referencia es dejar claro que muchas de esas ideas que tanto sorprenden cuando se lee por primera vez sus textos no son sino reelaboraciones, mucho más diestras y profesionales, de ideas anteriores que otros autores no supieron exprimir a fondo. Lovecraft era un escritor que siempre quiso ser considerado como un maestro y no como un fantaseador. La lectura que hace de los textos ajenos lo clarifica de modo inequívoco: siempre destaca la capacidad estilística, el dominio del género o la construcción de atmósferas sobre la trama o los temas a tratar. Lovecraft fue, en ese sentido, un profundo clasicista, y en eso no hay impostura alguna cuando valora la literatura romana por encima de la griega, ya que aspiraba no a inventar, sino a pulir y dar esplendor a los temas que elegía tratar. Hay más una vocación arqueológica que busca ofrecer unas raíces, y una respetabilidad por extensión para sus investigaciones estéticas, y al mismo tiempo procura reconfigurar el panorama de la historia de la literatura ofreciendo una perspectiva infrecuente donde la literatura de lo sobrenatural o lo extraño, son dos términos que aparecen a menudo en estas páginas sin que Lovecraft dedicara acaso todo el tiempo necesario a detallar sus características, en el caso de que pudieran establecerse, ocupe un lugar menos marginal y despreciado. Lovecraft supo ver que el surgimiento de lo extraño tenía relación directa con el triunfo empirista y científico, y que solo en un mundo representable por

fórmulas podían abrirse las grietas necesarias para que apareciese el universo que la ciencia todavía no puede, acaso jamás lo logre, describir.

Los textos aquí incluidos dan buena cuenta de ello. Horror sobrenatural en literatura ha contado con numerosas ediciones, y algunos de los textos de la misma época («Notas sobre la ficción de lo extraño», «Apuntes sobre la escritura de la ficción extraña», «Algunas anotaciones sobre ficción interplanetaria») han sido publicados antes en nuestro idioma, pero la práctica totalidad de los textos que aparecen al comienzo del libro (que sigue un orden cronológico) estaban inéditos en castellano, y permiten hacerse una idea de las obsesiones de Lovecraft: la poesía, el clasicismo –o quizás sería más atinado decir el enfrentamiento a toda innovación caprichosa o injustificada–, la creación de un tejido amateur que vele por una literatura no sujeta a los condicionantes del mercado, el repaso y exaltación de la literatura clásica, y en concreto la del Imperio romano, la exaltación de las nuevas voces a las que se siente cercano temática o estilísticamente –Dunsany– y, de modo general, una apelación plenamente consciente a no desdeñar los detalles más nimios de un texto como vehículos de importante información estética.

Para esta edición se ha contado con la fijación de los textos llevada a cabo por S. T. Joshi, quizás el mayor especialista en la vida y obra de Lovecraft, en las ediciones de Hippocampus Press. Las notas pretenden iluminar tan solo aspectos puntuales, y se aporta la fecha de la primera publicación de cada texto. No pretende esta ser una edición crítica, sino una invitación a repensar la obra de Lovecraft y su lugar dentro de la literatura a través de sus propios ensayos.

Lovecraft, como Dante, como Kafka, como Borges, forma parte del contado grupo de escritores que han visto cómo su apellido se ha convertido en un adjetivo capaz de calificar hechos que trascienden el mero marco literario. Sus ensayos de tema literario son fundamentales para entender el calado de su propuesta literaria y los caminos por los que ha transitado la literatura posterior a él. Este volumen pretende acercar a los lectores en castellano un puñado de textos que hacen más evidente si cabe la importancia histórica y estética de su propuesta, que alcanza a autores de hoy y que se torna, a cada momento, más vigente incluso de lo que fue en vida del autor. Espero que lo disfruten.

Antonio Jiménez Morato

Regularidad métrica[1]

Deteriores omnes sumus licentia.

Terencio

[2]

De entre las variadas formas de manifiesta decadencia en la poesía contemporánea, ninguna golpea de modo más violento nuestra sensibilidad que el alarmante declive de la armoniosa regularidad métrica que adornaba la poesía de nuestros ancestros inmediatos.

Que la métrica es en sí misma una parte esencial de toda la poesía verdadera es un principio que ni las afirmaciones de Aristóteles o las declaraciones de Platón pueden deshacer. Tanto un crítico antiguo como lo fue Dionisio de Halicarnaso como un filósofo moderno como lo ha sido Hegel han afirmado de igual modo que la versificación en la poesía no es solo un atributo necesario, sino los cimientos mismos de la disciplina. Hegel, de hecho, colocó la métrica por encima de la imaginación metafórica como la esencia de toda creación poética.

La ciencia puede de idéntico modo trazar el instinto métrico hasta la más tierna infancia de la humanidad, o incluso más allá, a una edad anterior a la humana como fue la de los simios. La naturaleza es en sí misma una interminable sucesión de impulsos regulares. La constante recurrencia de las estaciones y de la luz de la luna, los amaneceres y atardeceres, el reflujo y la subida de las mareas, el latido del corazón y el pulso, las huellas de los pies al caminar, e incontables otros fenómenos, presentan una regularidad equiparables, y todo esto se ha combinado para inculcar en el cerebro humano un sentido rítmico que se da de modo manifiesto tanto en los que carecen de toda formación como en las más refinadas personas. El metro, por lo tanto, no es ese falso artificio que muchos exponentes del radicalismo nos querrían hacer creer, al contrario, es un adorno inevitable y natural de la poesía, cuyo éxito a lo largo de los siglos ha desarrollado y refinado, más que mutilar o destruir.

Como otros instintos, el sentido métrico ha adquirido diversos aspectos entre las distintas razas. Los salvajes lo presentan en sus más simples formas mientras bailan junto al sonido de primitivos tambores; los bárbaros lo exhiben en sus cánticos religiosos y de otros tipos; gentes civilizadas recurren a él para su poesía formal, ya sea en una cantidad medida, como en el caso de los versos griegos y latinos, o como una intensidad acentual medida, como sucede en el caso de nuestro verso en la lengua inglesa. La precisión del metro no se limita a una mera exhibición de un ornamento prostituido, sino que es una evolución lógica de fuentes eminentemente naturales.

Dentro de la controversia en torno a la poesía ultramoderna, tal como es enunciada por la señora J. W. Renshaw en su reciente artículo «La autocracia del arte» (en el número de mayo de The Looking Glass), donde defiende que el auténtico bardo inspirado debe expresar sus sentimientos independientemente de la forma o del lenguaje, permitir que cada impulso cambiante altere el ritmo de su enunciación, y abandonar ciegamente el raciocinio a la «delicada agitación» de su estado de ánimo[3]. Esta posición, por supuesto, está cimentada en la asunción de que la poesía es algo extremadamente intelectual; la expresión de un «alma» que sobrepasa a la mente y sus reglas. Ahora bien, y siempre evitando desacreditar esta dudosa teoría, es necesario destacar que las leyes de la Naturaleza no pueden ser dejadas de lado tan a la ligera. Aunque mucha poesía auténtica pueda sobrepasar los límites de la razón, no por ello deja de estar sujeta a las leyes naturales, que son universales e inevitables. Por lo tanto, es posible que el crítico asuma la posición del científico, y que sea capaz de distinguir las diversas formas naturales claramente definidas a través de las cuales las emociones buscan ser expresadas. De hecho, podemos sentir de modo inconsciente la idoneidad de determinados tipos de metro para determinados pensamientos, y al examinar un poema a medio hacer o irregular a menudo nos repelen de modo abrupto las injustificadas variaciones emprendidas por el bardo, ya sea debido a su ignorancia o a su gusto pervertido. Nos vemos impresionados como es natural por la representación de un asunto grave en metros anapésticos, o el tratamiento de un ambicioso y desmedido en versos cortos o encabalgados. Este último defecto es lo que resulta tan desagradable en la traducción auténticamente erudita que hizo Conington de la Eneida[4].

Lo que los radicales tan gratuitamente menosprecian en sus excéntricas actuaciones es la unidad de pensamiento. Inmersos en sus salvajemente repetitivos saltos de un metro aproximado a otro, ignoran la subyacente uniformidad de cada uno de sus poemas. El escenario acaso cambie, la atmósfera

puede variar, pero un poema no puede transmitir más que un mensaje definido, y para adaptarse a ese mensaje fundamental y último se debe elegir y sostener un metro. Para acomodar las pequeñas alteraciones en el tono de un poema, un metro regular permitirá que se acomode ampliamente esa diversidad. Nuestro metro fundamental, aunque ahora esté enojosamente descuidado, el pareado heroico, es capaz de soportar infinitos matices expresivos mediante la selección de las palabras y la adecuada disposición de las mismas en una secuencia, además de la correcta colocación de la cesura o pausa de cada verso. El doctor Blair, en su trigésimo octava lección de retórica, explica e ilustra con admirable perspicacia la importancia de la colocación de la cesura para lograr que varíe la cadencia del verso heroico[5]. También es posible aportar variedad a un poema mediante el uso juicioso de ocasionales pies de un metro distinto del que se ha usado para el corpus de la obra. Esto se realiza normalmente sin perturbar el silabeo, y en ningún modo perjudica u oscurece el metro dominante.

La más divertida de todas las tesis de los radicales es la afirmación de que el auténtico fervor poético no puede ser jamás confinado en un metro regular; que el jinete de Pegaso, con su mirada salvaje y su larga melena, debe infligir a un sufrido público una forma inalterable de las vagas concepciones que revolotean en el noble caos a través de su alma exaltada. Aunque resulta perfectamente obvio que el instante de preciada inspiración debe ser intensificado sin recurrir a gramáticas o diccionarios de rimas, no es menos cierto que el lapso posterior de calmada contemplación puede ser muy provechoso para la corrección y el pulido. El «lenguaje del corazón» debe ser clarificado y hecho inteligible a los otros corazones, pues de no ser así quedará siempre recluido a su creador. Si las leyes naturales de la construcción métrica se dejan a un lado de modo intencionado, la atención del lector se verá distraída del alma del poema hacia su vestimenta grosera y mal dispuesta. Cuanto más perfecto sea el metro, se hace menos patente su presencia; de ahí que si el poeta ansía la máxima consideración por su trabajo, debería hacer versos tan dóciles que el sentido no se vea jamás obstaculizado.

El desagradable efecto de la laxitud métrica en la joven generación de poetas es enorme. Los más jóvenes pretendientes de la Musa, quienes todavía no han desarrollado la capacidad de distinguir entre sus conatos de piezas de arte faltas de maduración y las monstruosidades cultivadas de los bardos formados pero radicales, contemplan con desconfianza a los críticos ortodoxos, y creen que no es necesaria ninguna habilidad gramática, retórica o métrica para desarrollar su oficio. El resultado no puede ser sino una especie de desagradables híbridos

cacofónicos cuyos amorfos cantos se mantendrán vacilantes entre la prosa y el verso, absorbiendo los vicios de ambos y las virtudes de ninguno.

Cuando se tome conciencia y consideración meticulosa de la perfecta naturalidad del metro pulido se producirá de modo inevitable una reacción beneficiosa contra el caos presente; por lo que los escogidos discípulos restantes del conservadurismo y el buen gusto puedan albergar, con justicia, una última y pertinaz esperanza de escuchar en la lírica moderna las señoriales heroicidades de Pope, el majestuoso verso blanco de Thomson, los tersos octosílabos de Swift, las sonoras cuartetas de Gray y los vívidos anapestos de Sheridan y Moore.

1. Texto publicado en The Conservative, Vol. 1, N.º 2, julio de 1915.

2. Extraído del verso 491 de la pieza dramática Heautontimorumenos (El enemigo de sí mismo) de Publio Terencio Africano. Una traducción válida al castellano sería: «Con excesiva libertad todos somos peores».

3. Lovecraft se refiere en concreto a Anne Tillery Renshaw, una de las escasas mujeres con la que mantuvo una abundante correspondencia, sobre todo durante las décadas de los años diez y veinte, mientras Lovecraft se consagró a lo que él mismo denominó periodismo amateur. Renshaw encargó a Lovecraft varios capítulos para un libro sobre el buen uso del inglés que se publicó en 1936, pero sin contar con los capítulos escritos por Lovecraft.

4. Traducción en verso del poema épico de Virgilio que se publicó en 1867. El metro elegido por Conington fue el trímetro yámbico.

5. Lecciones de retórica y bellas letras (1783), de Hugh Blair. Se tradujo al castellano en 1798.

La rima admisible[6]

Sed ubi plura nitent in carmine, non ego paucis

Offendar maculis.

Horacio

[7]

Las tendencias poéticas del presente y del siglo anterior han sido divididas de una manera singularmente curiosa. Una ruidosa y llamativa facción de bardos, dejándose llevar por las influencias corruptas de la decadencia general de la cultura, parece haber abandonado todas las propiedades de versificación y lógica en su alocada batalla en búsqueda de la novedad más sensacional; mientras que la otra y más calmada corriente, constituyéndose como una evolución más lógica de la poesía del periodo georgiano[8], exige una precisión de metro y rima desconocida incluso para los más minuciosos orfebres líricos de la época de Pope.[9]

El discípulo contemporáneo y racional de los Nueve[10], sencillamente ignorando los disonantes gritos de los radicales, se ve de ese modo enfrentado con la determinante elección de su técnica. ¿Tendrá la posibilidad de mantener las libertades de la rima imperfecta o «admisible» que fue disfrutada por sus ancestros, o debe adaptarse a los nuevos ideales de perfección alcanzados durante el pasado siglo? El escritor de este artículo es, francamente, un arcaísta en lo tocante al verso. No ha tenido escrúpulo alguno en rimar «toss'd» [arrojado] con «coast» [costa], «come» [venir] con «Rome» [Roma] o «home» [hogar] con «gloom» [tristeza] en sus últimos tanteos publicados, proclamando así su voluntad de mantener como modelos a los poetas de estilo antiguo; pero el tono de la crítica moderna, la que procede el señor Rheinhart Kleiner[11] y de otras fuentes a las que se debe tener el debido respeto, le ha movido a compartir públicamente la cuestión, y en concreto a manifestar su propio parecer, intentando justificar su adhesión con el estilo de hace dos siglos.

Los primeros intentos de rimar en la lengua inglesa posiblemente incluyeron palabras cuya concordancia era tan leve que acaso solo merezca el nombre de mera «asonancia» más que el de una rima real. Así, en la balada original de «Chevy-Chase»[12], puede encontrarse como supuesta rima «King» [rey] y «within» [dentro], mientras en la similar «Batalla de Otterbourne»[13] contemplamos «long» [largo] rimado con «down» [abajo], «ground» [suelo o terreno] con «Aggurstone», y «name» [nombre] con «again» [otra vez]. En la balada de «Sir Patrick Spense»[14], «mom» [mamá] y «storm» [tormenta], así como «deep» [profundo] y «feet» [pies] aparecen como rimas. Pero estos infortunios son obviamente el resultado no de una negligencia artística, sino de una ignorancia plebeya, habida cuenta que las viejas baladas son indudablemente productos descuidados de un juglar campesino. En Chaucer[15], un poeta de la corte, la rima admisible aparece en contadas ocasiones, de ahí que asumamos que el ideal originario en el verso en lengua inglesa era ya el de la rima de sonido perfecto.

Spenser[16] usa rimas admisibles, ofreciendo en una de sus características estrofas los tres sonidos distintos de «Lord» [señor], «ador'd» [venerado] y «word» [palabra], donde se supone que todas riman entre sí; pero sabemos muy poco sobre su pronunciación, y acaso se pueda inferir que para los oídos de sus contemporáneos los sonidos no eran llamativamente diferentes. El uso de Ben Jonson[17] de la rima imperfecta es en buena medida semejante al de Spenser: moderado, y que puede ser excusado parcialmente teniendo en cuenta una aún caótica pronunciación. Los mejores poetas de la Restauración también se moderaron en el uso de las rimas admisibles: Cowley, Waller, Marvell y muchos otros se muestran bastante regulares en lo tocante a este asunto.

Fue por tanto dentro de un mundo aún poco preparado donde se produce la explosión de Samuel Butler con su inmortal «Hudibras»[18], cuya cómica familiaridad en la dicción es tan solo sobrepasada en lo grotesco por su inteligente uso licencioso de las rimas. Las renombradas dobles rimas de Butler son forzadas e inexactas a la fuerza, y en las ordinarias rimas simples no parece buscar una mayor precisión. «Vow'd» [prometido] y «would» [podría], «talisman» [talismán] y «slain» [exterminar], «restores» [restaurar] y «devours» [devorar] son unos cuantos ejemplos elegidos al azar.

Justo detrás de Butler surgió John Oldham, un satírico cuya fuerza y brillantez le valieron elogios unánimes, y cuya enorme aspereza tanto en lo tocante a la rima como a la métrica fue obviada ante el esplendor de sus diatribas. Oldham se

mostró casi completamente liberado de las exigencias del oído, y perpetró atrocidades con la rima como «heads» [cabezas] y «besides» [además], «devise» [concebir] y «this» [esto], «again» [otra vez] y «sin» [pecado], «tool» [herramienta] y «foul» [falta], «end» [final] y «design'd» [diseñado], e incluso «prays» [oraciones] y «cause» [causa].

El glorioso Dryden,[19] el más refinado y puro de los versificadores en lengua inglesa, hizo menos por la rima de lo que hizo por la métrica. Aunque en ningún momento alcanza las extravagancias de su amigo Oldham, sancionó con su enorme autoridad las rimas que el doctor Johnson admite que están «abiertas a la discusión». Pero hay una enorme diferencia entre Dryden y sus descuidados predecesores que debe tenerse en cuenta. Dryden hizo desarrollar hasta tal punto la cadencia métrica que las sílabas finales de los pareados heroicos resaltaban especialmente, exhibiendo y haciendo énfasis en cada posible semejanza en los sonidos, de tal modo que al elegir sonidos que en primera instancia son aproximadamente similares, el novedoso relieve de sus posiciones perfectamente equivalentes en sus respectivos versos les proporcionaba una semejanza añadida.

No sería necesario detenerse en la brillantez retórica de la época que sucede de modo inmediato a la de Dryden. Al menos en lo que concierne a la versificación en lengua inglesa, Pope lo fue todo, y todo lo fue Pope. Dryden fundó una nueva escuela de versificación, pero el desarrollo y perfeccionamiento último de este arte le corresponde al muchacho enfermizo que, antes de cumplir doce años, pidió que lo llevaran al café de Will, de modo que pudiera ver con sus propios ojos al anciano Dryden, su ídolo y modelo[20]. Sintonizado delicadamente con las más sutiles armonías de la construcción poética, Alexander Pope llevó la prosodia inglesa a su cénit, y a día de hoy continúa contemplándola en solitario desde las alturas. Pese a ello él, siendo como era un maestro exquisito del verso, no fruncía el ceño ante rimas imperfectas, siempre que estuvieran encajadas en metros inmaculados. Aunque muchas de sus rimas admisibles son apenas variaciones en la amplitud y naturaleza de los sonidos vocálicos, en un momento dado depara una rima alejada de la rígida perfección al enlazar las palabras «vice» [vicio] y «destroys» [destruye]. ¿Quién puede sentirse ofendido? El invariable flujo y reflujo de la refinada cadencia métrica permite y justifica todo lo demás[21].

Todos los argumentos que sustentan en verso blanco inglés o el asonante español pueden ser aplicados con mayor motivo a la rima admisible. El metro es el cimiento real de la técnica poética, y cuando dos sonidos de semejanza evidente

están ubicados de tal modo que uno sigue al otro siguiendo un patrón medido, el oído normal no puede, sin cavilar, encontrar discrepancias en las respectivas vocales dominantes. La rima de una vocal larga con una corta es algo habitual en todos los poetas georgianos, y cuando está bien recitada no puede hacerse otra cosa salvo que pasarla por alto entre la cadencia general del verso. Como sucede, por ejemplo, en este ejemplo de Pope:

«But thinks, admitted to that equal

sky

,

His faithful dog shall bear him

company

»[22].

De naturaleza similar es la rima de vocales diferentes cuyos sonidos son, cuando son pronunciados en medio de la cadencia hablada, para nada disímiles. Fuera de un verso, palabras como «join» [unir] y «line» [verso] son bastante distintas, pero Pope rima de modo acertado cuando escribe:

«While expletives their feeble aid to

join

,

And ten low words oft creep in one dull

line

»[23].

Es el sonido consonántico final el que jamás puede variar. Esto, por encima de todo lo demás, proporciona la ansiada semejanza. Las sílabas que comparten vocales pero no las consonantes finales no riman en absoluto, sino que son simples asonancias. Pese a ello, es tal el descuido inconsistente del escritor moderno que habitualmente recurre a esas meras asonancias más de lo que sus antecesores jamás se atrevieron a usar rimas admisibles reales. El autor, en sus obligaciones críticas, ha sido obligado en más de una ocasión a señalar el intento de considerar rimas parejas de palabras como «fame» [fama] y «lane» [carril], «task» [tarea] y «glass» [cristal] o «feels» [siente] and «yields» [cede], y a la vista de esas combinaciones imposibles él no puede castigarse con severidad por haber rimado «art» [arte] y «shot» [intento] en el número de marzo de The Conservative, ya que al menos este par de palabras tienen la misma consonante como cierre.

Que las rimas admisibles ofrecen ventajas reales en cierto sentido es una opinión que no puede ser rebatida a la ligera. La monotonía de un largo poema heroico puede ser aliviada por juiciosas interrupciones en la perfecta sucesión de las rimas, al igual que el metro puede ser algunas veces ornamentado con ocasionales tercetos o alejandrinos[24]. Otra ventaja es la amplitud mayor que permite a la expresión del pensamiento. ¡Qué numeroso es el número de escritores que, debido a la restricción de la rima perfecta, son obligados frecuentemente a abandonar un epigrama nítido o una brillante antítesis, que la rima admisible tornaría realizables, o introducir una redundancia absurda para facilitar la deseada rima!

Pero una vista atrás hacia consideraciones históricas nos muestra de modo límpido la evolución natural del gusto, y la razón por la cual el anhelo de Kleiner de la perfección absoluta no es un mero capricho. En la persona de Oliver Goldsmith[25] surgió uno que, si bien reteniendo la dicción clásica de Pope a la que se había habituado, avanzó hacia lo que consideró el acabado perfecto mediante el abandono de la rima admisible. Con una precisión incomparable trazó los pareados de «The Traveller» y de «The Deserted Village», y nadie puede negarles una determinada urbanidad que agrada al oído del crítico. Con un poco menos de precisión están cinceladas las rimas simples de Cowper, mientras que el pomposo Erasmus Darwin también muestra más atención en identificar un sonido de lo que lo hicieron los bardos de la reina Ana[26]. Las traducciones de Gifford de Juvenal y Persio evidencian de modo idéntico la tendencia de la

época, y Campbell, Crabbe, Wordsworth, Byron, Keats y Thomas Moore se muestran todos inclinados a abstenerse de las libertades que se tomaron sus antecesores. Negar la importancia de un cambio de técnica que se da de modo tan extenso puede ser improductivo, puesto que su existencia afirma su condición natural. Los mejores críticos de los siglos xix y xx exigen una rima perfecta, y ningún aspirante a entrar en los elegidos puede despegarse de este modelo universalizado. Resulta evidente que es el verdadero objetivo del inglés, así como del bardo francés, una intención de la que pareció apartarse la generación anterior.

Pero acaso puedan, y deban, darse excepciones en el caso de aquellos que han absorbido la atmósfera de otros tiempos, y que añoran en sus corazones el sonido majestuoso de las viejas cadencias clásicas. Acaso su predilección por la rima imperfecta bien pueda ser desalentada hasta un determinado punto, pero encadenarlos por completo a las reglas modernas resultaría bárbaro. Cada mente individual requiere una cierta libertad de expresión, y aquel que no pueda expresarse de modo satisfactorio sin los estímulos derivados de la enérgica escuela iniciada hace dos siglos acaso se le deba permitir seguir sin ataduras una práctica que fue una vez tan inofensiva, tan libre de errores fundamentales, y sancionada por los poetas precedentes, como la de emplear en sus composiciones poéticas la suave e inofensiva rima admisible.

6. Este texto se publicó The Conservative Vol. 1, N.º 3, octubre de 1915.

7. Versos 351 y 352 de la Epístola a los pisones de Horacio. Una posible traducción sería: «Cuando hay tantas cosas espléndidas en un poema, no me ofenden unas pequeñas manchas».

8. En la historia británica el periodo georgiano abarca los reinados de los cuatro primeros Jorges en Gran Bretaña. Va de 1714 hasta 1830. Hasta 1837 si se incluye el reinado de Guillermo IV.

9. Alexander Pope (1688-1744), uno de los poetas más importantes del siglo

xviii

y el segundo más citado tras Shakespeare según el diccionario de citas de la Universidad de Oxford.

10. Los nueve poetas líricos de la antigüedad clásica: Alceo de Mitilene, Safo,

Anacreonte, Alcmán de Esparta, Estesícoro, Íbico, Simónides de Ceos, Baquílides y Píndaro.

11. Con Rheinhart Kleiner (1892-1949) mantuvo H. P. Lovecraft una nutrida y exigente correspondencia.

12. Balada inglesa cuya primera versión escrita data en torno a la década de 1430. Como todas las baladas tiene un origen oral popular que luego fue fijado al ser trasladada a la escritura. El nombre proviene de una cacería en los montes Cheviot, ente Northumberland y Escocia.

13. Es la versión escocesa del mismo episodio de la balada de la cacería de Chevy-Chase. Se considera que esta refleja de modo más ajustado los hechos históricos.

14. Otra famosa balada escocesa que, como las dos anteriores, está incluida en la antología que hiciera Francis James Child de baladas populares.

15. Geoffrey Chaucer (aprox. 1343-1400), autor de los Cuentos de Canterbury.

16. Edmund Spenser (1552/3-1599) poeta inglés, uno de los primeros artífices del verso inglés moderno. Su obra más famosa es La reina hada.

17. Benjamin Jonson (1572-1637) fue la máxima figura del teatro isabelino junto a Shakespeare y también un notabilísimo lírico.

18. Samuel Butler (1613-1680), su poema «Hudibras» es una de las sátiras contra el sectarismo religioso más feroces que se han escrito.

19. John Dryden (1631-1700) fue el primer poeta laureado británico y es el más prominente autor de la era de la Restauración inglesa, que es conocida como la Era de Dryden.

20. Establecimiento situado en la esquina de las calles Russel y Bow, fundado por Will Unwin, era el local al que Dryden acudía de modo cotidiano.

21. En su meticulosa edición de los ensayos de Lovecraft, S. T. Joshi señalada que esta rima a la que se alude no está en lugar alguno en toda la obra de Pope.

22. «Pero cree, que asumiendo un mismo firmamento, / su fiel perro le

proporcionará compañía».

23. «Mientras redundancias ayudan ligeramente a unir, / y diez palabras discretas se arrastran en un aburrido verso».

24. Aunque el término pueda llevar a engaño, un alejandrino en la métrica inglesa no es el equivalente a uno en la española, sino que se trata de algo más cercano al hexámetro yámbico latino.

25. Oliver Goldsmith, irlandés (1728-1747) cultivó la novela, el teatro y la poesía.

26. Ana Estuardo (Anne Stuart), vivió entre 1665 y 1714. Reinó desde 1702 hasta su muerte. Unificó los reinos de Escocia e Inglaterra para dar a luz lo que hoy día es Gran Bretaña.

Propuesta para un sindicato de autores[27]

Más de una vez se ha destacado el hecho de que existe un lazo intangible de parentesco entre los más altos y los más humildes miembros de la sociedad. Mientas de modo complaciente el burgués se entretiene con sus lugares comunes, respetabilidad, e inimaginables carreras para enriquecerse, el artista y aristócrata aúnan fuerzas con el labrador y el campesino en una involuntaria ola que reacciona ante la monotonía del materialismo.

Nunca se ha exhibido este parentesco de modo más explícito que en la tendencia actual entre cierta clase de autores profesionales del país para agruparse entre sí en un sindicato de honestos trabajadores, y afiliarse con esa protección inigualable de independencia industrial: la bien conocida y afamada Federación del Trabajo de los Estados Unidos[28]. Que las profesiones del autor contemporáneo común y el jornalero son notablemente similares en lo que se refiere a exigencia intelectual, es algo de lo que en The Conservative estamos convencidos hace tiempo. Ambas tipologías comparten determinadas asperezas técnicas que contrastan de modo notable con el pulido de épocas con mayor cuidado formal, y ambas parecen estar igualmente impregnadas de ese espíritu de progreso e ilustración que se manifiesta en un carácter destructivo. El autor moderno destruye la lengua inglesa, mientras que el moderno jornalero partidario de las huelgas destruye la propiedad pública y privada.

El autor ambicioso tampoco puede permitirse despreciar el prodigioso poder que puede obtener mediante su inserción en las filas del trabajo organizado. Ya que nuestro complaciente presidente, el señor Woodrow Wilson, ha establecido el precedente de la rendición nacional al chantaje de los antojadizos operadores manuales, podría sencillamente darse por sentado que la Hermandad de escritores, como el más voluble y volátil de todos los cuerpos laborales, tendrá un poder absoluto sobre todos los departamentos gubernamentales, como mínimo hasta el 4 de marzo de 1917[29]. Desde esta inconmensurable altura, nuestros escribas profesionales acaso puedan blandir la plumilla de la autoridad sobre un Congreso sumiso, y arrancar mediante leyes cualquier tipo de ventajas concebibles sobre la fraternidad de los editores, así como sobre sus compañeros menos emprendedores: los escritores no sindicados. Resulta escasamente probable que una huelga de autores sea apenas menos efectiva como amenaza

que una huelga de ferroviarios, pero es tal la afición de nuestro idealista presidente a día de hoy por la belleza de la retórica, que sin duda se arremangaría por la causa de las bellas letras.

La ubicación de los radicales literarios y los «poetas» imagistas en este esquema utópico requiere un concienzudo análisis[30]. Habida cuenta que un movimiento sindical requiere como mínimo una cantidad mínima de inteligencia por parte de sus participantes, y es sobre todo aplicado a eludir el trabajo, esos iconoclastas merecedores de la escuela de Amy Lowell deberían ser dejados, a imitación de Otelo, sin ocupación alguna. Pero basta una rápida reflexión para deshacer esa dificultad. Aquí, de hecho, hay material para esa vaga e impresionante «Mano Nera»[31] industrial conocida como Industrial Workers of the World (iww) [Trabajadores industriales del mundo]. Los beneficios de semejante coalición de «versolibristas» y anarquistas resulta patente para cualquiera. Ya que, salvo para sus asuntos legales y la ruptura de ventanas, la iww disfruta de un ocio permanente, con sus líderes por lo general participando en alguna huelga por ahí, o en libertad bajo fianza, sus reclutas del imagismo se verían naturalmente compelidos a seguir el ejemplo general, inaugurando así entre ellos un empático «paro», dejando de tal modo tanto al sentido del oído del público como a las papeleras de la industria editorial libres de sus molestas efusiones.

Es bastante probable que la Hermandad de deletreadores simplificados tuviera que crearse de modo independiente tanto de la Federación del Trabajo de los Estados Unidos como de la iww. Ciertos miembros de estas asociaciones conocidas, incluyendo a expertos en el transporte de la azada e ingenieros del pico y la pala, acaso encuentren suficientes dificultades con nuestro lenguaje tal y como ahora se escribe, y no llegarán a tolerar la presencia de aquellos reformistas que están añadiendo la de la variabilidad a sus otras faltas.

La cuestión candente de la literatura contemporánea aparentemente está relacionada con la jornada de ocho horas para los historiadores y el sueldo mínimo para los sonetistas. Estas cosas, y muchas otras más que inquietan a la mente del artista, podrían ser fácilmente solventadas mediante el sindicalismo. Por ejemplo, ¿debe pagarse a los poetas por hora o por verso? El primer método discrimina de modo injusto a un orfebre tan cuidadoso como Tom Gray, que empleó siete años en una tarea de apenas ciento veintiocho versos, llamada «Una elegía escrita en un claustro de iglesia campestre», mientras que el otro sistema es discriminatorio hacia veloces trabajadores como Sam T. Coleridge y Bob Southey, quienes, trabajando a cuatro manos, compusieron el drama poético de

La caída de Robespierre entre las siete de la tarde y el mediodía siguiente. También, pagar por verso es injusto a escritores de alejandrinos como Mike Dayton, mientras que favorece a bardos que recurren a los tetrámetros como Sam Butler y Walt Scott, y desencadena una amarga disputa que debe ser resuelta entre los cultivadores de baladas, entre los cuales unos escanden sus versos en amplios metros de catorce sílabas, y otras veces doblan el número de versos, ya que los largos heptámetros pueden ser divididos en versos alternos de ocho y seis sílabas, respectivamente[32].

El periodismo amateur, debido a la libertad de plataformas donde expresarse, debería ser suprimido sin duda como un caldo de cultivo de «roña» por los Gompers y Giovannitti[33] de la literatura organizada. Si se tiene en cuenta que la noción fundamental del sindicalismo organizado pasa porque ningún hombre tiene el derecho a trabajar sin mantener a un sindicato y asumir la insignia del chantaje industrial, puede deducirse con facilidad que el sindicalismo literario podría prohibir por completo todo pensamiento o expresión realizado por no afiliados; y que podría recurrir, si fuera necesario, a la violencia en los casos de tenacidad autoral de los miembros sindicados. Lo que no queda claro es si dicha violencia sería ejercida mediante lapidación o sátira.

Un aspecto del asunto que puede resultar sorprendente está relacionado con los autores clásicos. Estos escritores, habiendo vivido antes del amanecer de la nueva esclavitud, son todos por necesidad no sindicados, por lo cual si alguien lee su trabajo debe ser lógicamente boicoteado o ser inscrito en la «lista negra» de los modernos Caballeros de Grub Street[34]. Sería interesante determinar los procedimientos elegidos para poner en práctica un boicot de este tipo, pero en todo caso es posible que jamás se llegue a tener que recurrir a la acción, ya que salvo unos pocos la gente al día apenas leen o siquiera tocan la literatura clásica.

Mirando hacia el futuro, como es la costumbre de todos los benévolos radicales, el estudiante acaso pueda discernir una época en la cual todo el dominio de las artes –literarias, pictóricas, esculturales, arquitectónicas y musicales– sea regida de modo estricto bajo preceptos sindicales. De hecho, los hunos modernos ya están evidenciando su eficiente progresismo mediante la destrucción de la ofensivamente bella arquitectura no sindicada de la religión medieval en Bélgica y el norte de Francia. «Abajo con las catedrales, camarada Von Teufel», clama Bill Hohenzollern, cabeza del Local n.º 1914 de carnicería berlinesa, «¡porque no exhiben su etiqueta del sindicato!»[35].

En lo que se refiere al sindicalismo de los autores como conjunto, The Conservative no se aventurará aquí a emitir una opinión. Acaso sea suficiente decir que supondría al menos un acicate para la contemplación de un nuevo disparate en un terreno cuya potencialidad para la fatuidad parecía estar ya agotada.

27. Texto publicado en The Conservative, Vol. 2, N.º 3, octubre de 1916, dentro de la columna «En el despacho del editor».

28. La American Federation of Labour fue una confederación de distintos sindicatos fundada en 1886.

29. El presidente Wilson, para solucionar un enfrentamiento laboral en Colorado, medió para lograr un acuerdo por el que los ferroviarios pasaron a tener una jornada laboral de ocho horas que más tarde llevó al Congreso como modelo de ley. Con el tiempo se convirtió en un estándar en todas las relaciones laborales. La fecha se refiere al inicio efectivo del mandato del vencedor de las elecciones de noviembre de 1916. Para disgusto de Lovecraft, Wilson resultó de nuevo vencedor.

30. El imagismo (a menudo traducido como «imaginismo» por error, ya que hubo movimientos imaginistas en Rusia y Chile, pero no se tratan del mismo fenómeno) fue un movimiento poético cuyas líneas estéticas reaccionaban frente a la poesía victoriana anterior. Destacan entre sus miembros Ezra Pound, Ford Madox Ford, H. D. o William Carlos Williams entre otros.

31. La Mano Negra fue una sociedad secreta serbia que se supone formada en 1911 y que estuvo relacionada con al asesinato del archiduque Francisco Fernando de Austria, heredero del trono imperial, que fuera asesinado el 28 de junio en Sarajevo en lo que se conoce como el detonante de la Gran Guerra. La

iww

se fundó en 1905 y fue un objetivo reiterado de los ataques de Lovecraft.

32. Obviamente, todas estas referencias métricas siguen las reglas de la lengua inglesa, y no serían aplicables sin más a la prosodia castellana, por eso se han respetado fielmente.

33. Samuel Gompers (1850-1924) y Arturo Giovannitti (1884-1959), ambos

líderes sindicales y el segundo, además, poeta.

34. Esta calle de Londres fue conocida desde el siglo

xvi

hasta el

xix

como el arrabal literario de la ciudad.

35. Ambas referencias son inventadas y jocosas, Von Teufel significa «del diablo» y los Hohenzollern fue la dinastía reinante en la Prusia que unificó Alemania y la empujó a la Gran Guerra.

La epidemia del verso libre[36]

El alarmante predominio en las publicaciones contemporáneas de «poesía» sin forma, ingenio, o belleza artística, ha causado no poca alarma entre los auténticos amantes del verso, y ha dado pábulo al temor de que el arte de Aonia haya entrado en una fase de decadencia definitiva. La creencia de The Conservative, en todo caso, es que la situación es más compleja y en líneas básicas menos amenazante de lo que pudieran dar a entender esos indicios superficiales.

Debe recordarse que, pese al parentesco entre la fantasía humana y sus modos de expresión, hay una clara distinción entre pensamiento radical y sus ideales, y el mero radicalismo en su expresión formal, y que mientras los más notorios especímenes del verso libre representan un caos absoluto tanto de sentido como de estructura, la mayor parte de lo que es admitido en las publicaciones reputadas es decadente tan solo en lo tocante a los aspectos técnicos. La fraternidad poética tiene un nuevo juguete, y todos deben necesitar su hora de juego con él, pero los más elevados entre el grupo de bardos posee demasiado buen gusto de modo inherente y cordura como para aventurarse demasiado lejos en ese terreno. Pronto se encontrarán escribiendo versos reales por accidente, a pesar de sí mismos, porque no pueden derrotar a las leyes naturales del ritmo en la expresión poética. Incluso ahora, el trabajo de esos poetas está lleno de reacciones ocasionales a la rima normal y al metro racional. Nuestra compañera aficionada, la señora Renshaw, una extraordinariamente buena poeta pese a sus teorías radicales, ha compuesto en fecha reciente una pieza en apariencia de verso libre, que en realidad es una bien definida composición yámbica con variaciones en la extensión de los versos. ¡La poeta innata ha triunfado de modo involuntario sobre la teórica radical! Acaso podamos, entonces, confiar prudentemente en que el tiempo traiga a los experimentadores auténticamente dotados de vuelta al redil.

La segunda o completamente errática escuela de poetas de verso libre es la que se encuentra representada por la peor Amy Lowell, una horda variopinta de rapsodas histéricos y medio agudos cuyo principio básico es el registro de sus cambios de humor y fenómenos psicopáticos en frases amorfas y carentes de sentido de cualquier índole que les vengan a la boca o a sus plumas en el

momento del brote de inspiración (o de epilepsia). Estas lastimosas criaturas están subdivididas naturalmente en varias tipologías y escuelas, profesando cada una determinados principios «artísticos» basados en la analogía entre el pensamiento poético y otras fuentes estéticas como la forma, el sonido, el movimiento, y el color, pero todas son básicamente similares en su deseo cabal de un sentido de la proporción y valores armónicos. Su rechazo absoluto de lo intelectual (una característica que ellos no pueden poseer en modo alguno) es su perdición. Cada uno escribe los sonidos o símbolos de sonidos que vagan en su cabeza sin el más mínimo cuidado o toma de conciencia de que deben ser comprendidos por otra mente. El tipo de impresión que ellos reciben y registran es anormal, y no puede ser transmitida a personas bajo una psicología normal; es por eso que no generan un arte auténtico o cuanto menos los rudimentos de un impulso artístico en sus efusiones. Estos radicales están movidos por procesos mentales o emocionales más que por los poéticos. No son poetas en sentido alguno, y su trabajo, siendo completamente ajeno a la poesía, no puede ser citado como evidencia de decadencia poética. Es más bien un tipo de decadencia intelectual y estética de la cual el verso libre es apenas una manifestación. Es la decadencia lo que produce la música «futurista», así como el «cubismo» pictórico y escultórico.

Si ejemplos concretos de los dos tipos de versificación sin métrica –la realmente poética y la marcadamente anormal– son requeridos para ilustrar la diferencia, el lector puede comparar «Pena inarticulada» de Richard Aldington (The Poetry Review, agosto, 1916) con la siguiente muestra de solemne sinsentido, escrito por uno de los así llamados «Espectristas» que carece por completo de sentido del humor, pero que ha sido hallado por The Conservative en uno de los caprichosos párrafos de un columnista neoyorquino, donde su absoluto ridículo e irracionalidad recomendaba que fuera usado como cita. El señor Aldington es un poeta de hondura y sentimiento genuinos pese a su difícil expresión, el lector podrá juzgar lo que sigue sin ningún tipo de guía o comentario:

Su alma era pecosa

Como la cabeza calva

De un banquero judío con ictericia.

Su rostro hermoso y recargado de atributos

Se retorció como

Una boca constrictor albina.

Creyó que recordaba a la Mona Lisa.

Esto demuestra la futilidad del pensamiento[37].

¡Y la futilidad de aceptar a los «poetas» versolibristas crónicos como un factor a considerar en la situación literaria actual!

36. Texto publicado sin firma dentro de la columna «En el despacho del editor» de The Conservative, Vol. 2, N.º 4.

37. «Her soul was freckled / Like the bald head / Of a jaundiced Jewish banker. / Her fair and featurous face / Writhed like / An Albino boa-constrictor. / She thought she resembled the Mona Lisa. / This demonstrates the futility of thinking.

El estro poético[38]

Quien escribe estas líneas leyó con detenimiento y no poco interés el comentario de Tryout[39] en torno a la opinión de Pearl K. Merritt[40] respecto al lugar de la poesía en la literatura.

La carencia de la apreciación del verso puede ser atribuida a que nada remedia la percepción estética defectiva. La poesía, que es una delicada mezcla de imaginación y melodía, cumple una función artística natural y definitiva, y no puede ser reemplazada por cualquier otro tipo de expresión. Poner reparos a las licencias gramaticales de las que se vale el bardo significa exhibir una completa ignorancia del arte en cuestión, aunque la libertad permitida a los versificadores no deja de ser considerable, y esté gobernada por reglas tan rígidas como las que rigen las composiciones en prosa.

Sus recientes ensayos, aunque innegablemente bien escritos, y elogiados como mínimo por al menos un crítico por ser «equiparables a Elia»[41], revelan una elección del asunto enteramente ordinaria, una estrechez de miras, obviedades en el razonamiento y coloquialismo en el tratamiento, que obligan a preguntarse por qué llegaron incluso a escribirse. Es cierto que muestran una observación aguda, humor amable, y sentido común en lo tocante a la sonoridad, pero su casi total falta de gracia imaginativa, atmósfera artística y elevación espiritual proclaman de modo evidente la necesidad de sus autores de esa influencia que ella aparenta despreciar por completo. El amateurismo está en deuda con Tryout por su oportuna y adecuada respuesta.

38. Publicado en Tryout, Vol. 4, N.º 7, julio de 1918.

39. Charles W. Smith (1852-1940), conocido como Charles «Tryout», editor de esa misma publicación Tryout.

40. Pearl K. Merritt fue una autora amateur y editora, con el tiempo se convirtió en la esposa de James F. Morton, uno de los amigos de Lovecraft con quien mantuvo una extensa correspondencia.

41. Referencia a The Essays of Elia, libro del ensayista y poeta británico Charles

Lamb (1775-1834).

La desdeñada poesía pastoril[42]

Entre las diversas y complejas tendencias que pueden observarse en la poesía moderna, o lo que responde al término de poesía en esta época, se da un desprecio injusto hacia la honesta y venerable pastoral, inmortalizada por Teócrito y Virgilio, y revitalizada en nuestra literatura por Spenser.

Esta actitud displicente no se limita tan solo a la égloga formal cuyos elementos clásicos están perfectamente descritos y ejemplificados por el señor Pope. Siempre que un versificador adorna su canción con la placentera e inocente imaginería de este tipo de composiciones, o usa prestada su suave y dulce atmósfera, es automáticamente tildado de pedante irresponsable y un fósil por cualquier crítico poco ingenioso de Grub Street.

Los bardos modernos, en su intención por mostrar con seriedad y minuciosa verosimilitud los procesos internos de la mente humana y sus emociones, han llegado a menospreciar la sencilla descripción de la belleza ideal, o la presentación directa de imágenes placenteras sin otro propósito que deleitar la fantasía. Consideran esos temas triviales y artificiales, y en conjunto poco merecedores de un arte cuyo designio debe ser pasar por el análisis y reproducción de la Naturaleza en todos sus aspectos y estados de ánimo.

Pero, al seguir esta creencia, el autor de estas líneas no puede hacer otra cosa que sostener que nuestros contemporáneos están malinterpretando el territorio auténtico y las funciones de la poesía. No fue un clasicista almidonado, sino el extraordinariamente poco convencional Edgar Allan Poe, quien categóricamente denunció a los metafísicos melancólicos y mantuvo que la auténtica poesía tiene por objetivo primero «el placer, no la verdad», y «placer indefinido antes que placer limitado». En otro ensayo, Poe definió la poesía como «la creación rítmica de la belleza», dando a entender que su preocupación por los estúpidos o desagradables aspectos de la vida es de hecho mínima. Que el bardo y crítico por antonomasia de los Estados Unidos estaba en lo cierto al afirmar esto puede ser más que probado mediante un sencillo repaso de qué poemas han sobrevivido al paso del tiempo y cuáles han sido olvidados.

La poesía pastoril inglesa, basada en los mejores modelos de la antigüedad,

representa escenas conmovedoras de sencillez arcádica, que no solo transportan la imaginación mediante su belleza intrínseca, sino que le recuerdan a la mente erudita los más selectos recuerdos del clasicismo griego y romano. Aunque la combinación de escenas rurales con sentimientos y dicción refinados resulta artificiosa de modo patente, la belleza no mengua, así como tampoco los nombres, frases e imágenes llenos de convencionalismos disminuyen en lo más mínimo el carácter agradable del conjunto. La magia de este tipo de verso se hace evidente a toda mente carente de prejuicios, y es capaz de evocar en la imaginación un conjunto de refrescantes imágenes de deliciosa placidez que no puede alcanzar una composición de estirpe más realista. Toda fantasía no contaminada engendra visiones sobre las cuales la poesía pastoril empuja a una reflexión legítima y artísticamente necesaria.

No es imposible que la agitación intelectual en la que este conflicto se encuadra termine centrándose en torno a la simplificación generalizadora y a la rectificación del gusto, abocando una apreciación del valor de la belleza de la imaginación pura en un mundo tan desbordado de auténtica miseria, que pueda catapultar a la despreciada poesía pastoril al lugar que merece.

42. Texto publicado en The Conservative, Vol. 4, N.º 1, julio de 1918.

La literatura de Roma[43]

«El centro de nuestros estudios, el fin de nuestro pensamiento, el punto hacia el cual todos los senderos conducen y el punto del que todos los senderos parten de nuevo, debe buscarse en Roma y su perdurable influjo».

Freeman

[44]

Pocos estudiosos de la humanidad, si son verdaderamente imparciales, pueden errar al elegir como la mayor de las instituciones humanas esa poderosa y duradera civilización que, originada en las riberas del Tíber, se expandió a lo largo del mundo conocido hasta convertirse en la antecesora directa de la nuestra. Si es a Grecia a quien se debe la existencia del pensamiento moderno, es Roma a quien debemos su supervivencia y su legado, porque fue la grandeza de la Ciudad eterna la que, al congregar a toda Europa occidental bajo un gobierno único, hizo posible la extensa y uniforme difusión de la alta cultura prestada por Grecia, y la posterior fundación de la ilustración europea. Hasta el día de hoy los vestigios del mundo romano exhiben una superioridad sobre aquellos territorios que jamás estuvieron bajo el influjo del Imperio. Una superioridad manifiesta que impresiona cuando la comparamos con el código salvaje y los ideales germánicos, ajenos al incalculable legado latino en campos como el de la justicia, el humanismo y la filosofía. El estudio de la literatura romana, por tanto, no requiere de excusa alguna para ser enfáticamente aconsejado. Es nuestro por descendencia intelectual, puente de enlace hacia toda la antigüedad y a las fuentes griegas tanto del pensamiento como del arte que son el origen de nuestra actual cultura.

Al entrar a considerar a Roma y su Historia artística se debe tomar conciencia de una subjetividad imposible en el caso de Grecia o cualquier otra nación de la antigüedad. Mientras los griegos, con su extraña adoración por la belleza y carencia de ideales morales, deben ser admirados y tenidos en lástima al mismo tiempo, como luminosos pero remotos fantasmas, los romanos, con su enorme

sentido práctico, arcaica virtud y amor por la ley y el orden, parecen ser nosotros mismos. Sentimos un orgullo personal cuando leemos sobre el valor y las conquistas llevadas a cabo por esa poderosa raza, quienes usaban el mismo alfabeto que nosotros, hablaron y escribieron con leves diferencias muchas de las palabras que nosotros decimos y escribimos, y con un divino poder creador hicieron evolucionar virtualmente todas las formas legales con las que nos regimos hoy. Para los griegos, el arte y la literatura estaban involucrados de modo indisoluble en su pensamiento y realidad cotidianas, para los romanos, como para nosotros, se trataban de una unidad separada en una civilización llena de distintas facetas. Resulta indudable que esa circunstancia demuestra la inferioridad de la cultura romana respecto a la griega, pero es una inferioridad compartida por nuestra propia cultura, y eso establece un lazo de simpatía entre ambas.

La raza cuyo genio dio lugar a las glorias de Roma, infelizmente, ha desaparecido. Siglos de guerras devastadoras, y la inmigración foránea en la península itálica, dejó apenas un puñado de latinos reales tras la era imperial temprana. Los romanos originales fueron un mestizaje de unas tribus mediterráneas dolicocéfalas estrechamente relacionadas, cuyas afinidades raciales con los griegos no debieron ser muy remotas, unido a un ligero elemento etrusco de clasificación dudosa. El origen de estos últimos sigue siendo un misterio para los etnólogos, siendo clasificado a día de hoy por muchos especialistas como perteneciente a la variedad de braquicéfalos alpinos[45]. Muchas de las costumbres y hábitos de pensamiento romanos pueden ser trazados desde este pueblo problemático.

Es una circunstancia singular el que la literatura latina sea, salvo en el caso de la sátira, casi completamente ajena a las toscas efusiones de los latinos primitivos, habiendo sido una forma de arte prestada tanto en forma como en contenido de los griegos, en fecha considerablemente tardía dentro de la historia política de Roma. Que dicho préstamo ayudó en gran medida al avance cultural latino es algo que no puede ser negado, pero también es cierto que la nueva cultura helenizada ejerció una influencia maligna en la primitiva austeridad de la nación, introduciendo nociones griegas más laxas que contribuyeron a la decadencia moral y material. Las corrientes contrarias, en todo caso, fueron fuertes, y el viril espíritu romano brilló a través de la vestimenta ateniense en casi todos los aspectos, aportando a la literatura un tono distintivamente nacional, y exhibiendo las características peculiares de la mentalidad itálica. En líneas generales, la vida romana modeló su literatura más de lo que lo hizo la literatura con la vida.

Los más tempranos textos latinos, salvo uno o dos fragmentos, han desaparecido para la posteridad, aunque sí conocemos algunas de sus características. En su mayor parte se trataba de toscas baladas en un extraño metro «saturnal» copiado de los etruscos, cantos religiosos primitivos y elegías, mezclas irregulares de versos cómicos que formaron el prototipo de la sátira, y desmañados versos fesceninos donde se representaban diálogos o farsas dramáticas en las que se mostraba de modo vívido la vida campesina. Indudablemente todo reflejaba la vida simple, feliz, y virtuosa, aunque dura, de la raza hogareña y agrícola que estaba destinada a conquistar el mundo en el futuro. En torno al 364 a. C. las recopilaciones de «Saturnales» eran representadas en escenarios romanos, con las palabras realzadas por las pantomimas y bailes de actores etruscos que no hablaban latín. Otra forma temprana de dramaturgia fueron las «farsas atelanas», que habían sido adoptadas de la tribu próxima de los oscos, y que exhibían tramas muy simples y personajes arquetípicos. Aunque esta literatura temprana reunía elementos oscos, etruscos y también latinos, era auténticamente romana, porque la civilización romana se formó a través de esa misma mezcla. Toda la península itálica contribuyó a la corriente latina, pero jamás dialecto alguno no latino se desarrolló como para producir auténtica literatura. No pueden establecerse, pues, paralelismos con las fases de la literatura griega donde se dieron los dialectos eólico, jónico y dórico.

La literatura clásica latina nace cuando se produce el intercambio continuado con la Grecia clásica, cuyo inicio tiene lugar con la conquista de las colonias helénicas en el sur de la península itálica. Cuando Tarento cae bajo dominio romano en torno al 272 a. C. llegó a Roma como prisionero y esclavo un joven que llegaría a alcanzar grandes logros, llamado Andrónico. Su amo, Marco Livio Salinator se dio cuenta muy pronto de sus capacidades, y lo liberó en fecha muy temprana, otorgándole como era costumbre su propio nombre familiar, Livio, por lo que una vez convertido en hombre libre pasó a denominarse Livio Andrónico. El antiguo esclavo, tras haber establecido una escuela, inauguró su carrera literaria traduciendo la Odisea a los versos saturnales latinos para poder enseñarla a sus pupilos. A esta hazaña le siguió la traducción de un drama griego, que fue representado en el año 240 a. C., y se convirtió en la primera pieza genuinamente clásica contemplada por el público romano. El éxito de Livio Andrónico fue muy notable, y escribió muchas otras piezas teatrales, que él mismo representaba, además de incursionar en la poesía lírica y religiosa. Su obra, de la cual se han conservado en torno a cuarenta y un versos, fue notablemente inferior a la de Cicerón, aunque deba ser convenientemente reconocida como inicio de una gran literatura.

[Andrónico fue el primero de una larga serie de autores dramáticos que florecieron entre los siglos iii y ii a. C. Cneo Nevio, nativo de la península, produjo su primera obra en el año 233 a. C. Sus temas, trágicos y cómicos al mismo tiempo, eran griegos, pero su medio fue el antiguo verso saturnal, y se lamentaba de la influencia helenística de su época. También escribió el primer poema épico latino, un poema saturnal sobre la Primera Guerra Púnica, muy elogiado por Cicerón, pero desgraciadamente hoy perdido. Sus comedias satíricas le valieron la cárcel y el destierro, y murió en el exilio, aunque más tarde fuera aclamado como «el último de los juglares nativos».

Quinto Ennio, nacido en el 239 a. C. y de orígenes griegos y oscos, fue amigo de Catón, el censor, y escribió numerosas tragedias y comedias además de la pieza épica por la que hoy es renombrado. De esta última, basada en las leyendas de la vieja Roma, no se han conservado más que seiscientos versos, aunque sí llegó a leerse por completo hasta la Edad Media donde fue reconocida como una obra maestra. Ennio fue el primero que superó el viejo verso saturnal para pasar al hexámetro dactílico clásico de los griegos, un metro que terminaría convirtiéndose en el modelo para los poemas heroicos de la literatura latina. Este metro puede ser ilustrado para el lector moderno como el usado por Longfellow en Evangeline. El metro clásico estaba basado en la cantidad, no en el acento, y los poemas carecían por completo de rima.

Mientras que Nevio siguió a Aristófanes y sus comedias paródicas como modelo dentro de la antigua Grecia, Tito Maccio Plauto (254-184 a. C.), el más destacado poeta cómico de su tiempo, adoptó la Nueva comedia de Menandro, que prefería retratar las costumbres de la sociedad y aspectos más generales de lo humano. Su principal sucesor, Publio Terencio Afro, comúnmente conocido como Terencio, fue una vez tildado por César como «medio Menandro», debido a la liberalidad de sus préstamos del renombrado autor griego. Terencio había nacido en Libia. Llegado a Roma como esclavo, él fue educado y liberado por su generoso amo, y escribió su primera obra cuando apenas contaba con veintiún años. Sus comedias destacan por su agudo ingenio y su extraordinaria delicadeza. Una de ellas contiene el famoso pasaje «Homo sum», que fue entusiastamente recibido por el público[46]. En general, el periodo dramático temprano decayó tras Terencio. Fue el primer florecimiento de una literatura destinada a madurar bajo otras formas.]

El verso latino continuó dependiendo por extenso de modelos griegos, siendo en la prosa donde los romanos exhibieron una mayor originalidad, y el primer

escritor en prosa reconocido fue Marco Porcio Catón, llamado Catón el Viejo, que despreciaba tenazmente los modelos griegos, dedicado a la redacción de discursos y textos históricos, agrícolas, entre otros temas. Su estilo era claro, aunque no llegaba a ser perfecto, y debe lamentarse que su gran trabajo histórico, Orígenes, se haya perdido. Otros escritores en prosa, todos oradores, que se extienden desde la época de Catón hasta el periodo de esplendor, son Laelio, Escipión el Grande, Antonio, Craso y el famoso Quinto Hortensio, oponente temprano de Cicerón.

La sátira, el auténtico género creado en la península itálica, encuentra su primera expresión independiente en Cayo Lucilio (180-103 a. C.), aunque la espléndida inclinación romana hacia esta forma de expresión ya se había dado en determinados pasajes satíricos insertos en otros textos. Acaso no exista una mejor arma para flagelar el vicio y la sandez que esta potente encarnación literaria de ingenio e ironía, y con certeza ningún autor blandió esta arma de modo más noble de lo que lo hizo Lucilio. Su época se caracterizó por su degeneración, debida a las influencias griegas, y el modo en que él ensalzó la Virtud le ganó el ilimitado respeto de sus contemporáneos y sucesores. Horacio, Persio y Juvenal le deben muchísimo, y produce una enorme melancolía pensar que casi todo su trabajo, salvo un par de fragmentos, se encuentre perdido. Lucilio, a veces llamado «El padre de la sátira», fue un équite[47], y combatió junto a Escipión en Numancia.

Es en la era de Marco Tulio Cicerón (106-43 a. C.), conocida como Edad Dorada, cuando se produce el periodo de mayor perfección de la literatura romana. Apenas resulta necesario describir al propio Cicerón: su luminoso talento le ha valido servir como sinónimo de la cima de la elegancia ática en el ingenio, arte de la oratoria y composición de textos en prosa. Nacido ya dentro de la clase de los équites, fue educado con mimo, e inició su carrera con veinticinco años. Sus discursos contra Lucio Sergio Catilina durante su cargo como cónsul destaparon uno de los más ruines complots de la Historia, y le ganaron el título de «Padre de la patria». Dedicó a la filosofía muchos de sus esfuerzos, y sus deliciosos tratados De Amictia (Sobre la amistad) y De senectute (Sobre la vejez) se leerán mientras siga existiendo la amistad sobre la tierra o mientras los hombres envejezcan. Cerca del final de su vida Cicerón, oponiéndose a la usurpación de Marco Antonio, declamó su obra maestra de la oratoria, las Filípicas, escritas siguiendo el modelo de los discursos de Demóstenes contra Filipo de Macedonia. Su asesinato, exigido por el vengativo Marco Antonio tras ser declarado proscrito por el Segundo triunvirato, fue una

consecuencia directa de sus Filípicas[48]. Contemporáneo de Cicerón fue Marco Terencio Varrón, acuñó el estilo «que sirvió de modelo de aprendizaje para los romanos», aunque careciera de virtuosismo estilístico. De entre sus obras, que abarcan un amplio rango de temáticas, apenas se ha conservado un tratado sobre agricultura.

En este repaso es necesario adjudicar un espacio, siquiera pequeño, a Cayo Julio César, probablemente la mayor criatura humana que haya existido en el planeta. Sus Comentarios de las guerras civiles y de las Galias son modelo de prosa pura y perspicaz, y el resto de su obra, voluminosa pero ahora perdida, debía sin duda ostentar semejantes virtudes. En la actualidad, pasajes de los Comentarios de la guerra de las Galias resultan especialmente relevantes por sus alusiones a las batallas entabladas frente a los perpetuos enemigos de la civilización: los germanos. Qué familiar, por ejemplo, nos resulta el siguiente pasaje extraído del Libro Sexto, donde se describe las nociones germánicas del honor:

Latrocinia nullam habent infamiam, quae extra fines cuiusque civitatis fiunt, atque ea iuventutis exercendae ac desidiae minuendae causa fieri praedicant[49].

[Cayo Salustio Crispo (86-34 a. C.), comúnmente conocido como Salustio, es celebrado por sus narraciones de la guerra de Yugurta y la conspiración de Catilina, escritas siguiendo el modelo del griego Tucídides, con largos discursos imaginarios puestos en boca de los personajes. Su prosa es admirable, y sus obras eran leídas de modo pormenorizado en las escuelas.

Si fijamos la atención en los poetas del mismo periodo, nos encontramos con uno de los más grandes pensadores de todos los tiempos. Lucrecio (99-55 a. C.) fue el autor de De rerum natura (Sobre la naturaleza de las cosas), un poema didáctico de en torno a siete mil quinientos versos, donde se expone la filosofía epicúrea, y que busca en concreto explicar la cosmogonía y fenómenos del mundo natural. La mayoría de sus conclusiones concuerdan con el pensamiento científico más avanzado del presente, pese a que algunas provengan de fuentes tan remotas como Demócrito. Como poema, De rerum natura es absolutamente admirable. Lucrecio buscaba reconciliar al hombre con el orden de la naturaleza, uniendo el placer racional y la reflexión filosófica.

Contemporáneo de Lucrecio fue el celebrado lírico y bardo de tema amoroso, Cayo Valerio Catulo (84-54 a. C.), quien es reconocido como el introductor de la poesía lírica entre los romanos. Sus modelos griegos fueron Safo y Calímaco de

Alejandría, y siguiendo sus patrones compuso un enorme conjunto de versos, los más famosos de los cuales están dirigidos a una tal «Lesbia», que se supone pudo ser una hermana del infame Clodio. También salió de su pluma el extraño y destacable poema dedicado a Atis].

La siguiente generación de autores se desarrolla dentro de la que ha sido denominada «Era augusta», el periodo durante el cual Octavio Augusto, tras haberse convertido en el primer emperador, alentó la práctica de las letras a un nivel desconocido hasta entonces, no solo a título personal, sino valiéndose de su ministro Mecenas (70-8 a. C.). La literatura de este periodo es inmortal gracias al genio de Virgilio, Horacio y Ovidio, y ha convertido al adjetivo «augusto» en un sinónimo universal de elegancia clásica y urbanidad. Es por eso que en nuestra propia historiografía literaria, el reinado de la reina Ana es reconocido como la «Era augusta» debido a la suma de brillante ingenio y a los poetas que se encontraron entonces en el cénit de su producción. Mecenas, cuyo nombre quedará para siempre tipificado como el ideal de generoso patronazgo literario, fue él mismo un erudito y poeta, como lo fue también Octavio Augusto. Ambos, en todo caso, fueron ensombrecidos por los titanes que reunieron en torno suyo.

[El principal de los augustos, y junto a Homero acaso el mayor poeta del mundo, fue Publio Virgilio Marón (70-19 a. C.), más comúnmente conocido como Virgilio. Nacido dentro de un honesto entorno rural en la pequeña aldea de Andes, cerca de Mantua[50], Virgilio ha sido muchas veces llamado cariñosamente «El pastor mantuano». Su educación se desarrolló en Cremona y Roma, y con veintidós años comenzó la escritura de sus églogas, poemas pastoriles en los que siguió el modelo del griego Teócrito, que constituyen los más tempranos de sus poemas que nos han llegado hasta el día de hoy. Habiendo sido desposeído de su granja cuando los terrenos rústicos fueron repartidos entre los soldados que habían combatido frente a Bruto, Virgilio fue indemnizado por el emperador Augusto, a quien elogió en sus últimas églogas. Siguiendo la sugerencia de su amigo y patrón Mecenas, Virgilio a continuación ejercitó su Musa en la composición de un poema de tema agrícola llamado las Geórgicas, construido sobre sólidas convicciones y que está escrito con el mayor de los refinamientos. Pero la cumbre de su obra es la Eneida, un sublime poema épico en doce cantos concebido para glorificar al pueblo romano y al linaje de su emperador al enlazar su origen a la figura de Eneas, un superviviente mítico de la Guerra de Troya que terminó por establecerse en la península itálica. La Eneida sigue sobre todo los modelos homéricos, aunque Virgilio recurrió también a los mejores de entre sus predecesores romanos. El argumento del poema épico es demasiado conocido

como para detenerse en describirlo. Quien escribe estas líneas no encuentra nada dentro de la creación poética que parezca tan conmovedor e impresionante como la narración de Virgilio de la profecía de Anquises, el padre de Eneas, respecto al futuro de las glorias de Roma, que termina con esas memorables líneas que son aplicables hoy en día a nuestra raza anglosajona si sustituimos británicos por romanos:

Tu regere imperio populos, Romane, memento

Hæ tibi erunt artes, pacique imponere morem,

Parcere subiectis et debellare superbos.

Eneida,

vi

, 847-853[51]

El más moderno en espíritu de todos los autores clásicos –tan moderno, de hecho, que casi todos los bardos de hoy en día apenas suenan a traducciones ocasionales o imitaciones de sus versos más ingeniosos– es el poeta lírico y satírico Quinto Horacio Flaco (65-8 a. C.), más comúnmente llamado Horacio. Pese a ser el hijo de un esclavo liberto de Venosa, él disfrutó de las ventajas de una educación excelente y jamás lamentó su humilde origen. Tras una breve e ignominiosa experiencia militar dentro de las filas de Bruto, que le valió la confiscación de sus posesiones, Horacio se fue a vivir a Roma como un oscuro escribano, hasta que la excelencia de su poesía llegó a oídos de Virgilio, que le presentó a Mecenas y Augusto en el año 39 a. C. A partir de entonces pasó a formar parte del círculo literario íntimo de la corte. Como regalo del propio Mecenas recibió una villa en Tivoli, donde pasó buena parte de su vida, y que inmortalizó en sus versos. Como poeta Horacio es siempre subjetivo y autobiográfico. Usó varios metros, unas veces los hexámetros dactílicos, otras las formas líricas de Safo y Alceo. Su obra está compuesta por sátiras, que son sin excepción suaves y tolerantes, además de escritas por un hombre de mundo que incurre en las mismas extravagancias que ridiculiza, epodos –que son sátiras

dirigidas contra alguien en concreto–, y las odas de las que deriva su enorme fama. Las odas poseen una excelencia literaria extrema, reflejan de modo tan vívido los ligeros y triviales lugares comunes fundamentales de la naturaleza humana, que han sobrevivido con inigualable éxito hasta el día de hoy, y realizan con generosidad la perdonable jactancia de su autor «de haber legado un monumento más duradero que el bronce»[52]. En ocasiones Horacio rechaza el lugar común, pero sin dejar de ser un bardo amigable y sofisticado que canta la vida del hombre común que debe ser ensalzada. Su amistad con Virgilio llegó a ser muy estrecha, aunque él jamás fue distinguido con la reluciente virtud e impecable pureza moral que caracterizó al autor de la Eneida.

El último de los bardos augustos, y quizás el menos importante del trío formado junto a Virgilio y Horacio, es Publio Ovidio Nasón (43 a. C.-17 d. C.), comúnmente llamado Ovidio. Nacido en Sulmona, dentro de una familia équite, se trasladó muy joven a Roma para cursar estudios de derecho, pero su gran capacidad para la poesía pronto se hizo evidente, por lo que su padre le permitió abandonar dicha carrera fuera para estudiar y viajar. A su regreso, Ovidio comenzó su carrera como poeta con la escritura de una tragedia, perdida a día de hoy, titulada Medea. Al mismo tiempo comenzó una serie de poemas, Amores, cuyo laxo tono moral provocó respuestas desfavorables incluso en una época en la que Roma se había sumido muy por debajo de su antiguo espíritu virtuoso. Un esfuerzo más exitoso, las Heroidas, posee una calidad mayor. El siguiente producto de Ovidio, Ars Amandis, y su secuela Remedia Amoris, supusieron un revés en la carrera del poeta, y más adelante sirvieron como pretexto para el todavía hoy inexplicable destierro de por vida a la aldea tracia de Tomis, actualmente Constanza, en Rumanía, cerca de la desembocadura del Danubio, junto al mar Negro, en el año 8. Antes de su destierro, en todo caso, el poeta escribió su obra más famosa, las Metamorfosis, una colección de agradables mitos que incluyen milagrosos cambios de forma, como el de Zeus convertido en cisne para seducir a Leda. Su destierro interrumpió la escritura de los Fastos, una descripción de los fenómenos celestiales y los festivales romanos, con el resumen de los orígenes míticos de estos últimos. Ya en el destierro, Ovidio escribió los cinco libros conocidos como Tristia, poemas de tono elegíaco, donde entre lamentos y algunas efusiones menores, incluye una elegía a Augusto, muerto en el año 14, escrita en el nuevo lenguaje aprendido entre los bárbaros con los que habitaba. La obra de Ovidio exhibe una marcada decadencia si se la compara con la que de los augustos anteriores, pero es siempre fluida y entretenida. Las Metamorfosis tienen el sabor picante y la simplicidad de los cuentos de hadas, aunque estén redactadas al completo respetando los estrictos

requerimientos del verso clásico.

El único gran escritor en prosa de la era augusta es el historiador Tito Livio (59 a. C.-17 d. C.), nació en Patavium (hoy Padua) en una familia patricia. Fue a Roma en el año 31 a. C., donde rápidamente se hizo famoso como erudito, hasta el punto de que un habitante de Hispania afirmó haber viajado desde Gades tan solo por contemplarlo en persona. La obra de toda la vida de Tito Livio es una colosal historia de Roma desde la época legendaria hasta el presente del autor, llamada Anales, en la cual trabajó durante cuarenta años. Se extiende a lo largo de ciento cuarenta y dos libros, y fue publicada poco a poco, en plazos que abarcaban diez años de historia cada uno. La muerte de Tito Livio interrumpió el proyecto antes de que este llegara a los años del emperador Augusto. Han sobrevivido treinta y cinco de esos libros, triste hecho que resulta un tormento y que debemos lamentar históricamente. El estilo de Tito Livio es de una sobresaliente elegancia, aunque como historiador aparece lastrado por su credulidad ante las leyendas y las autoridades cuestionables. Su narración fluye con la facilidad y la elocuencia de la ficción, lo que la convierte en una lectura del tipo más placentero.]

A continuación de la Edad dorada, y extendiéndose hasta el tiempo de los Antoninos, se encuentra la que se ha llamado Edad de plata de la literatura latina, en la cual se incluyen varios escritores de la más alta calidad, pese a una decadencia generalizada y artificiosidad en el estilo. En el reinado de Tiberio hay que destacar a los historiadores Marco Veleyo Patérculo y Valerio Máximo, al escritor de tema médico Aulo Cornelio Celso y al fabulista Cayo Julio Fedro, este último un liberto de Tracia que imitó a Esopo, su más celebrado predecesor.

[En la Edad de plata del latín se incluyen dos poetas épicos eminentes, Lucano (Marco Anneo Lucano, 39-65) y Estacio (Publio Papinio Estacio, 45-96). Lucano nació en Hispania, siendo sobrino del famoso filósofo Séneca. Fue educado en Roma, y durante una época fue amigo íntimo del emperador Nerón. Más adelante, tras haber perdido el favor imperial, fue condenado a darse muerte por su propia mano. Su fama se debe a su poema Farsalia, que celebra la guerra civil entre César y Pompeyo. Su estilo es adornado y, de acuerdo con algunos críticos, grandilocuente, aunque en tiempos pasados ha llegado a ser comparado incluso con la Eneida. Estacio era napolitano, hijo de un eminente erudito de la gramática. Su obra maestra es la Tebaida, que está basada en el mito de Los siete contra Tebas, y cuya escritura le llevó doce años. La crítica moderna coloca a Estacio por encima de Lucano como autor, y consideran la Tebaida el más

grande de los poemas épicos posteriores a la época augusta.]

El satírico, Aulo Persio Flaco (34-62) es el más eminente poeta que aparece tras la muerte de Ovidio. Nació en Volterra dentro de una familia de équites, cuidadosamente educado por su talentosa madre, y educado en Roma por el filósofo estoico Cornuto, y llegó a ser famoso no solo como un moralista de los poderosos y la urbanidad, sino como alguien cuya vida cumplía de modo absoluto sus propios preceptos. Tuvo un carácter de inmaculada virtud y delicadeza en una época de horror sin precedentes. Su trabajo, donde atacaba las necedades más repulsivas de la época, contiene pasajes de la más alta nobleza. Su temprana muerte dio fin a una carrera que ya será una promesa infinita.

En la persona de Décimo Junio Juvenal (60-127) contemplamos al más sobresaliente satírico de la historia de la literatura. Nacido en Aquino de humildes pero confortablemente situados padres, llegó a Roma como retórico, aunque una vez descubrió su inclinación natural, pasó a dedicarse a la sátira poética. Con una ferocidad y rigor moral sin precedentes en la literatura anterior, Juvenal atacó los más turbios vicios de su época, escribiendo más como su implacable enemigo que como el hombre de mundo que eligió encarnar a Horacio, o como el desapegado espectador que quiso ser Persio. La acusación frecuentemente repetida de que sus minuciosas descripciones del vicio dejaban entrever un interés morboso en ellas puede ser elegantemente refutada cuando se considera las casi impensables simas en las que la república había caído. Solo un espectador tolerante o apartado habría podido evitar atacar abiertamente o de modo amargo las malvadas condiciones que se imponían a sí mismos por todos lados, y Juvenal, un romano genuino de la activa y virtuosa vieja escuela, no era ni tolerante ni permanecía aislado de su presente. Juvenal escribió dieciséis sátiras en total, siendo las más famosas la tercera y la décima, ambas imitadas en época moderna con gran éxito por el doctor Johnson. Contemporáneo de Juvenal fue Marco Valerio Marcial, proveniente de Hispania (40-103), maestro del epigrama clásico. Jamás se ha sobrepasado su ingenio compacto y centelleante. Sus obras presentan un cuadro subjetivo y familiar de la sociedad a la que Juvenal tan amargamente atacó desde fuera.

[De entre los escritores en prosa de la Edad de plata, el primero y quizás el más grande fue Lucio Anneo Séneca (4-65), un moralista, filósofo estoico y hombre de letras cuya fama jamás ha disminuido. Nacido en Hispania, hijo de un famoso orador, fue educado en Roma, y llegó a ser tutor del emperador Nerón. Por orden del tirano fue condenado a darse muerte por su propia mano. Séneca fue

eminente en casi cada terreno literario. En su juventud se elogió con justicia su oratoria, y a lo largo de su vida escribió epístolas morales, disquisiciones filosóficas, tragedias poéticas e incluso una sátira. El estilo de Séneca no es comparable al de Cicerón, por estar contaminado con una grado de artificialidad y prostituido ornato que revela claramente la incipiente decadencia del periodo. Séneca es considerado el iniciador de una «Era hispánica» en la literatura romana, ya que él, Lucano, Marcial y Quintiliano eran todos nativos de la península ibérica.

Cayo Plinio Segundo (23-79), comúnmente llamado Plinio el Viejo, fue el más eminente naturalista y científico de la antigüedad. Nacido en Como, permaneció allí toda su infancia, viajando a Roma para obtener una formación retórica. Fue durante su vida soldado, procónsul y comandante naval, pero sobre todas esas cosas fue un erudito. Comenzaba a trabajar cada día a eso de la una o las dos de la madrugada, y siempre lo seguía un sirviente preparado para registrar en una nota cualquier fragmento de texto que él más tarde podría seguir trabajando. Le parecía una obligación emplear todo su tiempo libre en el estudio, y le parecía casi criminal estar sin un libro o material de escritura. Su lema fue «No hay libro tan malo que no pueda albergar alguna cosa buena». Plinio murió ahogado en la terrible erupción del Vesubio que acabó con Pompeya, al haberse dirigido allí para realizar una observación científica directa del fenómeno. La obra de Plinio consiste en una inmensa Historia natural que abarca treinta y siete libros. Este tratado universal cubre un vastísimo campo, y representa en la práctica todo el conocimiento científico de la antigüedad. Sus méritos, sin embargo, se ven lastrados por errores y por la credulidad del autor para aceptar falacias populares. El sobrino de Plinio, Cayo Plinio Cecilio Segundo (62-114) es usualmente llamado Plinio el Joven. Fue pupilo del retórico Quintiliano, y se distinguió el mismo en la vida civil y militar, logrando ser cónsul en dos ocasiones, y siendo una vez gobernador de Bitinia. Siempre fue un defensor de los oprimidos, y es recordado con gratitud como un verdadero amante de la virtud. Plinio el Joven es sobre todo conocido como autor de epístolas, su correspondencia personal y oficial posee tanta elegancia, urbanidad e interés, que sigue siendo a día de hoy un modelo de escritura epistolar.

El más sobresaliente retórico de Roma fue Marco Fabio Quintiliano (35-95). Nacido en Hispania, recibió una formación romana, y llegó a ser el tutor de los sobrinos de Domiciano. Su gran obra son los Institutio Oratoria, que permanece como manual de la materia y guía del buen gusto. En su estilo siguió el ejemplo de Cicerón, y deploró la decadencia de su propio tiempo.

Una figura poderosa es la de Publio Cornelio Tácito (58-120), uno de los mayores, si no el más grande, de los historiadores romanos. Nacido en el seno de una notable familia équite, disfrutó de un nutrido número de honores públicos, y se convirtió en el yerno del famoso comandante Cneo Julio Agricola, cuya biografía escribió. Fue íntimo de Plinio el Joven. Además de la biografía de Agricola, Tacito escribió una suma de las tribus germánicas, cuya salvaje virilidad y rudas virtudes exaltó como contraste con el desprecio de la afeminada y decadente sociedad de la Roma imperial. También escribió historias y diálogos, y una obra consistente en dieciséis volúmenes titulada Anales, donde registraba las vidas de los emperadores romanos. El estilo de Tácito no difiere del de Salustio, aunque evidencia numerosas e idiosincráticas características de un escritor de la Edad de Plata. Un coetáneo inferior a Tácito fue Cayo Suetonio Tranquilo, cuyas vidas de los «Doce césares» exhiben un estilo de prosa dotado para la tersura biográfica y la anécdota.

El último de los autores de la Edad de Plata, e incuestionablemente el peor en lo que respecta al estilo literario, es Apuleyo (nacido en 124), cuya ficción romántica presagia la novela actual. Apuleyo era nacido en Numidia, aunque de sangre romana, y fue educado en Cartago y Atenas. Su más celebrada obra es El asno de oro, un relato que versa sobre las aventuras de un aficionado a la magia, quien, buscando convertirse en un búho, se ve transformado en un asno por error.]

Llegamos ahora a uno de los más angustiosos espectáculos de la historia humana. El poderoso imperio de Roma –con su moral corrompida por las influencias orientales, su espíritu soliviantado por los gobiernos despóticos, y su pueblo reducido a la decadencia del mestizaje mediante la inmigración descontrolada y la mezcla con los extranjeros– repentinamente cesa de ser la residencia del pensamiento creativo, y se hunde en un letargo mental que seca las fuentes del arte y la literatura. El emperador Constantino, deseoso de embellecer su nueva capital con las más espléndidas de las decoraciones, no puede encontrar artistas capaces de contentarle; y se ve obligado a saquear la antigua Grecia y sus más bellas esculturas para saciar sus necesidades. Dicho con claridad, los días de la gloria romana han pasado, y tan solo un puñado de genios bastante mediocres, se dan en los años que preceden a la caída real de la civilización latina.

[De entre los poetas posteriores a la Edad de Plata, acaso podamos mencionar a Décimo Magno Ausonio (310-394), un nativo de Burdeos, que escribió algunos

poemas misceláneos notables, el más famoso de los cuales es Mosella, la descripción de un viaje desde Bingen, en el Rin, hasta el Mosela, remontando dicho río hasta Treves. Un interés peculiar alcanza al enclave de este poema, cuando leemos que «Tropas estadounidenses ocuparon el margen occidental del río Mosela hoy»[53]. El señor Edward H. Cole, en un agudísimo e interesante artículo titulado «Ausonio, el amante de la naturaleza», señala en este poema una actitud curiosamente moderna hacia la belleza natural, que brilla a través del tejido usualmente clásico de los sonoros hexámetros.

Claudio Claudiano, un griego de Alejandría que llegó a Roma en el año 395, es el último de los poetas realmente clásicos. Claudiano es ciertamente un gran poeta, y fue citado de modo cuantioso por el señor Addison y otros hombres de letras de nuestra propia era augústea, pero su obra permanece a día de hoy sometida a una nebulosa de deficiente valoración. Es de Claudiano de quien proviene la famosa cita «Numquam libertas gratior exstat quam sub rege pio» (Nunca la libertad es tan grata como bajo un gobierno justo).]

Es interesante, de modo melancólico, trazar el recorrido de la poesía romana hasta su extinción, cuando se pierde sumida en la oscuridad de la Edad Media. Claudio Rutilio Namaciano, que apareció a mediados del siglo v, era galo, y escribió una pieza muy notable llamada Sobre su regreso, describiendo un viaje volviendo de Roma a su provincia originaria. Aunque inferior a su contemporáneo Claudiano en genio, Rutilio lo sobrepasa en pureza de dicción y refinamiento en el gusto. En este periodo, el latín puro posiblemente estaba confinado a las élites y las masas usaban ya el sermo vulgaris que sería el origen de las posteriores lenguas romances, lo que hace que Rutilio haya debido ser un cierto sentido un anticuario devoto del mundo clásico.

[Amiano Marcelino (330-395) fue el último gran historiador romano. Griego de nacimiento, sirvió como soldado bajo el imperio de Juliano, y continuó la historia de Tácito de modo magistral, pese a exhibir un estilo mucho menos refinado.

De entre los últimos filósofos, el mayor fue Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio (480-525), considerado por muchos como «El último de los romanos». Siguió una brillante carrera pública, aunque terminase en un injusto encarcelamiento y ejecución por orden de Teodorico, el rey ostrogodo que fue considerado heredero de los emperadores romanos. Durante su presidio Boecio compuso su inmortal obra Consolación de la filosofía, que le ha elevado por

encima de todos los escritores y pensadores de su tiempo. Este libro fue trasladado al sajón por Alfredo el Grande, y al inglés por Chaucer.]

El final se dibuja ya cerca. Compiladores, gramáticos, críticos, comentadores y enciclopedistas –recopilando el pasado y discutiendo sobre minucias irrelevantes– son los últimos supervivientes de una literatura moribunda de la cual la inspiración ya ha huido. Macrobio, un crítico y gramático célebre, apareció entre el siglo iv y el v, y nos interesa porque fue a través del conocimiento de su obra que Samuel Johnson ganó notoriedad en Oxford. Prisciano, al que se considera una de las principales autoridades gramaticales del mundo romano, aparece en torno al año 500. Isidoro de Sevilla, obispo de la ciudad hispalense, gramático, historiador y teólogo, fue las más célebre e influyente personalidad literaria del fragmentado tapiz románico si exceptuamos al filósofo Boecio y el historiador Casiodoro, y gozó del alta estima durante toda la Edad Media, a la que en buena medida dio forma al mismo tiempo que tuvo en sus manos el cierre del periodo clásico.

Ahora cae el telón. Roma fuit. En el momento de la muerte de Isidoro en el año 636 las líneas fundamentales de lo medieval están ya trazadas. La idea de autoría ha desaparecido en el sentido más amplio, la educación, tal y como se concebía, se ha recluido en los monasterios, mientras que el populacho del Antiguo Imperio, conviviendo hombro con hombro con los invasores bárbaros, ya no habla una lengua que pueda ser considerada latín clásico. Con el renacimiento epistolar es posible que se genere un número mayor de textos latinos, pero no son ya romanos, debido al hecho de que sus autores tengan nuevos y extraños idiomas como lenguas madre, y tengan una concepción del mundo diferente. El lazo de continuidad se ha roto de modo irreparable, y estos reanimadores podrán ser considerados romanos solo en un sentido anticuado y artificioso. Aquel que se llama a sí mismo Pomponius Laetus resultará haber sido bautizado como Pomponio Leto. La antigüedad clásica, con su simple magnificencia, no puede regresar ya.

Echando un vistazo a la literatura que acabamos de examinar, impresiona su carácter distintivo, a pesar de haber adoptado las formas griegas. Es verdaderamente característico del pueblo romano, y expresa la majestuosa mentalidad romana en múltiples aspectos. Ley, orden, justicia y supremacía, «estas cosas, romanos, serán para vosotros artes». A través de las obras de los autores latinos puede rastrearse esta búsqueda de la fama, del poder, del orden y de la permanencia. El arte no es un aspecto fundamental de la vida o un placer

intrínseco, sino un medio para la glorificación personal y nacional, el auténtico poeta romano escribe su propio epitafio para la posterioridad, y se regocija en la duradera celebridad que recibirá su memoria. A pesar de su deuda con el mundo helénico, detesta la influencia extranjera, y no puede encontrar un término más oprobiosamente satírico que el de tener que soportar ser llamado «graeculus». El sentido de rígida virtud, tan deficiente entre los griegos, florece noblemente en los romanos, convirtiendo la sátira moral en la más grande de las creaciones propias. Naturalmente, la mente romana se expresa del modo más perfecto en sus voluminosos tratados legales, extendiéndose hasta la época bizantina de Justiniano, que ha legado al mundo entero los cimientos de la jurisprudencia, pero esos textos, que la falta de espacio nos impide analizar, no son, en un sentido estricto, un terreno propiamente literario.

La influencia de los clásicos latinos en la literatura moderna ha sido tremenda. Son hoy, y siempre serán, fuentes vitales de inspiración y guía. Nuestra era acaso más correcta, la de la reina Ana y los primeros tres Jorges, estaba saturada de su espíritu, y apenas hay escritores destacables que no reflejen su influencia de un modo visible. Cada autor clásico inglés tiene, en cierto sentido, su correlato latino. Pope lo tuvo en Horacio, el doctor Johnson en Juvenal. La temprana tragedia isabelina fue una reencarnación de Séneca, como la comedia lo fue de Plauto. La literatura inglesa está trufada de citas latinas y tal cantidad de alusiones que ningún lector puede extraer toda la riqueza de ellos si no tiene como mínimo un conocimiento superficial de la literatura romana.

Por tanto se recomienda al lector que no descuide el cultivo de este rico territorio, un terreno que ofrece tanto goce e interés como exige una necesaria formación cultural y una disciplina intelectual saludable.

43. Publicado en United Amateur, Vol. 18, N.º 2, de noviembre de 1918. En realidad, el texto apareció desmembrado en un artículo y unas notas para desconsuelo de Lovecraft. En la edición de los ensayos recopilados realizada por S. T. Joshi se insertan las notas en los lugares donde presumiblemente estarían colocados dichos fragmentos del texto en su versión original. Para marcar esos pasajes aparecen entre corchetes.

44. Edward Augustus Freeman (1823-1892) fue un prolífico historiador británico. La fuente exacta de la cita no ha podido ser ubicada.

45. Esta teoría, que cobró mucha fuerza a finales del siglo

xix

y principios del

xx

, ha sido ya completamente descartada por los estudiosos, pero conviene remarcar la alegría con la que se adhiere a ella Lovecraft, ya que aportaba un origen septentrional a los etruscos, y por extensión a los romanos, más acorde con su visión del mundo y sus preferencias étnicas.

46. «Homo sum, humani nihil a me alienum puto» (Soy un hombre, nada humano me es ajeno), incluida en Heautontimorumenos (El enemigo de sí mismo).

47. Los équites eran una clase social elevada, cuyo nombre provenía de su capacidad económica para adquirir caballos. Son, en ese sentido, la figura que sirvió de antecesora a la de los caballeros medievales.

48. El segundo triunvirato lo formaron Octavio Augusto, Marco Antonio y Lépido.

49. «Los robos hechos en territorio extranjero no se tienen por reprensibles, incluso se justifican con decir que sirven como ejercicio juvenil y destierro de la ociosidad».

50. La población cambió su nombre en 2013 por referéndum popular y hoy se llama Virgilio.

51. «Recuerda, romano, ocuparte de gobernar con autoridad a los pueblos / (esas serán tus artes) e imponer la paz como norma, / perdonar a los sometidos y derrotar a los soberbios».

52. Exegi monumentum aere perennius. Primer verso de la Oda 30. En la cultura latina el bronce era el arquetipo de material noble y duradero, precisamente por ser aquel en que se fundían las más nobles estatuas.

53. Lovecraft alude a los últimos episodios de la ofensiva del Meuse-Argonne, determinante en el desenlace de la Primera Guerra Mundial, en la que participaron un millón doscientos mil soldados estadounidenses, falleciendo casi

una décima parte de los movilizados debido a su inexperiencia en el combate.

La manía de simplificar la ortografía[54]

Con las posibles excepciones de la jerga y el verso libre, el más pernicioso crimen de esta inquieta época es la destrucción intencionada de la correcta ortografía inglesa por fanáticos que se llaman a sí mismos reformistas. En los tempranos días de nuestra lengua cada hombre fue su propia autoridad gramatical. No solo eran las obras de distintos autores las que estaban marcadas por ortografías diferentes, sino que un mismo escritor podría variar con frecuencia en sus hábitos con el ritmo de cada una de sus frases, incluso firmar con su propio nombre siguiendo los dictados de cada momento. Los perniciosos efectos de este sistema resultan obvios, y no es necesario más que echar un vistazo a los primeros documentos coloniales de Nueva Inglaterra para percibir lo confuso que era todo aquello.

Pero la creciente civilización, ejerciendo una función de control de los caprichos individuales, desarrolló de modo gradual una ortografía bajo una forma aproximadamente uniforme, que se cimentó de modo sólido en los textos de los exactos y refinados escritores augustos, y quedó establecida de modo bastante definitiva con el trascendental diccionario del doctor Johnson[55]. Este proceso de ajustes no fue en ningún momento abrupto, radical o artificial, sino que se trató de una sencilla selección y perpetuación de los mejores modelos, con el abandono casi imperceptible de las formas menos deseables. De los beneficios de esta cristalización apenas resulta necesario hablar. El uso de un correcto inglés, ahora convertido en uniforme, extendido con maravillosa facilidad a través de todos los estratos sociales, alcanzando cada hogar de nuestras colonias americanas mediante la vieja y famosa Cartilla de Nueva Inglaterra[56]. Los campeonatos de deletreo se convirtieron en una reconocida institución yanqui, y el granjero aislado alcanzó un nivel ortográfico semejante al de su más cultivado hermano de la ciudad.

Otro y menos racional aspecto de la situación, sin embargo, ha existido desde el reinado de la reina Isabel. Sir Thomas Smith, secretario de estado de aquella espléndida monarca, introdujo un sistema radical y artificial de ortografía fonética que desafiaba todas las normas conservadoras o partidarias de un desarrollo natural[57]. Parte de este nuevo diseño requería nuevos caracteres alfabéticos que no pueden ser mostrados aquí, pero proporcionaba especímenes

como los siguientes: priesthood-«prestud» (sacerdocio), name-«nam» (nombre), glory-«glori» (gloria) o shame-«zam» (vergüenza).

Después de que toda Inglaterra hubiese terminado de reírse ante los excéntricos preceptos de sir Thomas, apareció un celebrado profesor, un tal doctor Gill, que resultó más ridículo si cabe en sus propuestas sobre el buen gusto[58]. Algunas de sus innovaciones que pueden ser escritas con caracteres ordinarios son: gracious-«grasius» (amable), seem-«sjm» (visto), love-«luv» (amor), cannot-«kanot» (no poder).

En 1634, Charles Butler publicó un tratado sobre ortografía donde exhibió unas extrañas leyes ortográficas inventadas por él, y en las cuales se había aproximado, aunque apenas emulado, las extravagancias de Smith y Gill[59].

Durante el reinado de Carlos I hubo una tendencia fonética que generó formas como «erth» para earth (tierra), «dais» para days (días) y otras semejantes. Muy poco después, el obispo Wilkins propuso una ortografía «ideal», que, sin embargo, aceptó cargado de sentido común que no sería adoptada por el público[60].

En la biblioteca del autor de estas líneas hay una edición de los poemas de Erasmus Darwin, impresa en Nueva York en 1805, y que alberga un novedoso sistema de representar la elisión de vocales en el verso[61]. Unmark’d (no marcado) es aquí escrito como «unmarkt», parch’d (reseco) aparece como «parcht», touch’d (tocado) como «toucht», lock’d (cerrado) es «lockt», etcétera. Sin embargo, pese a todos estos intentos por perturbar el desarrollo natural de nuestra ortografía, ningún cambio radical ha sido aceptado o siquiera considerado.

Pero la actual es una época eminentemente entregada a la insensatez y el radicalismo. Los pecados métricos de los «poetas» contemporáneos son múltiples y graves, las atrocidades coloquiales del escritor de prosa son, si cabe, más numerosas y abominables todavía. Por primera vez en la historia, nuestra ortografía corre el peligro de una destrucción deliberada que logrará, en caso de triunfar, obliterar toda uniformidad natural de la ortografía y sumergirnos de nuevo al estado de hace tres siglos, cuando no existirían dos hombres que siguieran las mismas normas de escritura. Cada fanático «reformista» tiene a modo particular su grado preferido de cambio, y a menos que las formas convencionales sean respetadas con la mayor asiduidad posible, quizás

contemplemos la desmembración de nuestro lenguaje hasta recaer en un caos equiparable al de la época de Chaucer. La etimología, que auxilia de modo inestimable a la expresión, acaso pueda ser extirpada, si los caprichos modernos pasan a ser una costumbre.

Aunque parece que solo los Estados Unidos parecieran contaminados por la propaganda insidiosa de los «reformadores de la gramática», también la vieja Inglaterra exhibe algunos ejemplos bastante ridículos, y corre también peligro. Esta perversión aparece de modo más ofensivo en determinadas asociaciones de prensa aficionada, cuyos colaboradores, en su mayoría jóvenes, son una presa fácil para las nuevas falacias. Mientras que algunos no se aventuran más allá del vicio de escribir «thru», «tho» y «thoro», en lugar de through, though y thorough[62], otros exhiben síntomas más preocupantes, y son susceptibles de cometer los peores excesos de una perversión ortográfica. ¿No existe el suficiente criterio fonético entre los aficionados como para llevar a cabo una campaña sistemática, que cubra tanto los ejemplos como los prefectos, contra la ortografía «simplificada»? Es algo conocido que la mayoría del estamento universitario se opone a esta perniciosa práctica, y que la mayoría de los escritores del United se abstienen loablemente de incurrir en ella, pero en otros sectores se muestra rampante y descontrolada. Desde aquí se busca sugerir de modo respetuoso que aquellos editores que, aunque usan ellos mismos la ortografía normal, imprimen pese a ello colaboraciones «simplificadas» sin corregir, tomen partido por la pureza de su lengua madre, y adecúen todos los materiales recibidos a las formas autorizadas de Webster, Worcester y Stormonth[63].

El radicalismo actual pronto pasará a ser un recuerdo, y la generación contemporánea de poetas libres, partidarios de la paz, excéntricos socialistas, usuarios de argot, simplificadores de la ortografía, y demás gente de esta calaña, echarán la vista atrás ruborizados de sus antiguas insensateces. ¿No es lo mejor, por tanto, contemplar la extinción del brote cuyo descontrol puede perturbar de modo irreparable nuestra precisión y uniformidad etimológicas y ortográficas? La influencia individual es todavía leve entre nosotros, pero un esfuerzo concienzudo para proteger a los aficionados contra los usos corruptos pueda parecernos acaso fuera de los límites de nuestro pequeño entorno.

54. Publicado en United Co-operative, Vol. 1, N.º 1, diciembre de 1918.

55. El diccionario de la lengua inglesa de Johnson se publicó en 1755, Lovecraft

poseía un ejemplar de la duodécima edición, impresa en 1802.

56. Manual escolar de referencia, su título complete es The New England Primer. An Easy and Pleasant Guide to the Art of Reading, publicado en 1727.

57. Sir Thomas Smith (1513-1577), De recta et emendata linguae Anglicae scriptione, dialogus (1568).

58. Alexander Gill (1565-1635), Logomania Anglica (1619).

59. Charles Butler (1560-1647) publicó The Feminine Monarchie, The History of Bees (1623) y también una gramática inglesa en 1634.

60. John Wilkins (1614-1672), An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language (1668).

61. Erasmus Darwin (1731-1802), Beauties of the Botanic Gareden.

62. «Mediante», «aunque» y «al completo».

63. Todos ellos lexicógrafos, Lovecraft expresó su predilección por el diccionario de Stormonth, publicado en 1871, frente al más reconocido que realizase Webster.

El asunto del clasicismo[64]

Una respuesta al profesor Philip B. McDonald

En otro lugar de este número, el profesor Philip B. McDonald, catedrático del departamento de Crítica personal, ofrece algunas opiniones sobre el periodismo amateur que muestran de modo contundente su firme creencia y modesto interés en nuestra modesta institución. Al mismo tiempo, sin embargo, cuestiona la política actual del United de tal modo que exige una respuesta inmediata por parte de los que han trabajado para establecer los baremos existentes.

El profesor McDonald cree, si estamos dispuestos a aceptar su veredicto de modo literal, que los intentos de los aficionados por alcanzar un nivel clásico de expresión son el fruto de un malentendido por nuestra parte. Contrario a la idea de que debamos perfeccionarnos en esos elegantes modos de expresión que son eternos y universales en el mundo conservador exterior, nos pide que nuestros textos desciendan al ámbito de la más íntima subjetividad y personalidad, incluyendo, por citar sus propias palabras, «más de lo humano y de lo estadounidense».

No puede permitirse ni por un momento que esta petición pase sin respuesta, ya que pretende interpelar a la multitud de rudos y jóvenes autores que necesitan poco para ser desalentados de la búsqueda de la erudición. Pero, al ponerla a prueba, se hace necesario no impugnar en modo alguno la afirmación de que la expresión informal y subjetiva es preferible e incluso deseable en el amateurismo. Será suficiente insistir en que dicha expresión pertenece únicamente a la faceta epistolar de nuestras actividades, dejando a nuestras publicaciones impresas libertad para experimentos de mayor ambición destinados a la construcción de un estilo auténtico y de un parentesco real con la literatura entendida como tal.

La fase local, íntima, y subjetiva del amateurismo es sin duda mucho más amplia de lo que un miembro tan reciente como el profesor McDonald puede llegar a percibir. La correspondencia entre aficionados, incluyendo cartas personales y

circulantes, es prodigiosa, y la variedad creciente de revistas de manuscritos y grupos epistolares está incrementando dicho contacto informal de un modo inmenso. Miembros con intereses similares o procesos intelectuales parecidos se están agrupando en círculos como el «Kleicomolo» descrito en el número de marzo de United Amateur, y puede afirmarse con seguridad que nuestros pensamientos, sentimientos y reacciones individuales a la literatura y sus eventos son compartidos de modo ingente sin la necesidad de demorarlos mediante impresiones[65].

Volviendo a nuestras publicaciones regulares, debe enfatizarse que su propósito no es reemplazar la conversación o la correspondencia, sino publicitar nuestros productos literarios ya acabados. En nuestro desarrollo cultural debe diferenciarse entre procesos y resultados. La subjetividad de nuestra correspondencia evidencia de modo correcto nuestros procesos de asimilación de la literatura, mientras que la objetividad de nuestro trabajo publicado ejemplifica, también correctamente, nuestros logros a la hora de producir una literatura propia, pese a ser muy humilde. En dicha literatura no tenemos solo el derecho sino la obligación de perseguir el mejor estilo posible, y emular a los mejores autores, dentro de nuestro ámbito de lectura, incluso pese a que nuestro trabajo se asemeje necesariamente en mayor o menor medida al de los profesionales. ¿Y por qué, de hecho, debería el profesor McDonald considerar un crimen tan horrible nuestra elección de equiparar libros y publicaciones periódicas? ¿Estamos nosotros, como a él se le antoja, intentando competir con ellos, tan solo porque los tenemos a ellos como modelos? Necesitamos preguntarnos si el profesor McDonald es consciente de la simpatía inconmensurablemente estrecha que uno puede llegar a establecer con los autores que sirven como modelo y sus pensamientos, mediante el meticuloso seguimiento de sus pasos. Esta comprensión más aguda de la buena literatura sirve por sí sola para justificar los experimentos en la expresión convencional de los novicios. Nuestra intención declarada es ofrecer al novel formación y experiencia en lo que consiste ser autor. ¿No se trata por tanto de una ocasión para la satisfacción más que para el lamento el que nuestros miembros puedan adoptar el estilo de los mejores autores? Cualquier otro transcurso resultaría de modo inevitable en la adquisición de un estilo vago, objetable e irremediablemente vicioso. Al educar al principiante exclusivamente en la subjetividad informal, corremos el riesgo de arruinar su capacidad de escribir con brío, corrección y dignidad. Hay muchos ejemplos actuales, que han sobrevivido a la más tosca época del amateurismo, para evidenciar esta afirmación.

Otro aspecto del pensamiento escolástico del profesor McDonald se revela de modo más accidental en su artículo. Se trata de su actitud en general hacia la literatura, como queda evidenciado por su cauto menosprecio por los libros sosegados, ampliamente representativos, en favor de los textos modernos, localizados en los Estados Unidos y potencialmente efímeros. Parece tipificar el espíritu recientemente referido por el rector Faunce de la Universidad de Brown[66], que declaró que la mayoría de nosotros somos «desesperadamente contemporáneos».

No busco aquí involucrarme en un más extenso conflicto desarrollado de modo subterráneo entre libros antiguos y modernos, como el que ha tenido lugar en la biblioteca de Saint-James y ha sido verazmente relatado por el decano Swift[67], pero no puedo resistirme a insistir en la promoción de la literatura clásica en oposición a las producciones superficiales de esta edad perturbada y decadente. Del genio literario de Grecia y Roma, desarrollado bajo circunstancias particularmente favorables, acaso pueda afirmarse que completó el arte y la ciencia de la expresión. Reposado y profundo, el autor clásico alcanzó un estándar de simplicidad, moderación y elegancia de gusto, que todas las épocas que han venido después han demostrado ser incapaces de superar o siquiera igualar. De hecho, de entre esos periodos modernos han sido los más destacados aquellos en los que los modelos de la antigüedad han sido seguidos de modo más fiel. Cuando el profesor McDonald, acaso orgullosamente, señala a determinados grandes retóricos recientes como en apariencia nada influidos por los clásicos, olvida que los modelos que ellos utilizan fueron de hecho sólidamente cimentados por aquellos que se llamaron a sí mismos clásicos. Ya sea de modo directo, como en el caso de Burke, o indirectamente, como le sucedió a Wilson, el clasicismo es siempre el molde de la retórica eficaz.

La súplica del profesor McDonald por más sabor estadounidense en la escritura amateur, aunque esté sustentada en una declaración del perennemente citado Emerson, es en realidad una apelación a un acaso pernicioso provincialismo. No es que sea un asunto menor el deber patriótico del escritor local de inmortalizar su lugar originario en la literatura, pero lo que acaso no sea lo más deseable es alentar el desarrollo de unas variantes dialécticas y estilísticas que escapen al tipo original que posee una alcurnia tan larga e ilustre. Ensanchar y no estrechar es el gran desiderátum de la cultura. La postura del profesor McDonald me recuerda a la de un joven periodista aficionado que hace unos cinco años se quejaba porque dos de nuestros miembros, uno en Massachusetts y el otro en California, escribían del mismo modo, desatendiendo así las posibles

oportunidades de emplear «color local» en su modo de expresarse.

En lo concerniente a la aplicación del estilo clásico a las necesidades actuales, creo que no habría rama del pensamiento contemporáneo que empeorase por expresarse con la retórica clara de otros tiempos mejores. De hecho, no puedo sino creer que esta trayectoria ayudaría en buena medida a eliminar de la vida contemporánea realidades impropias e insustanciales. Como modernos nos hemos extralimitado, y vagamos equivocados a lo largo de un dislocado sentido de los valores entre un bullicio de absolutas trivialidades y emociones falsas que se reflejan en el vago, agitado, acelerado e impresionista lenguaje de la decadencia. La traducción de nuestros pensamientos en las frases racionales y bien acabadas del clasicismo acaso pueda ayudar a revelar la endeble fatuidad de la mayoría de las innovaciones que tan ciegamente veneramos.

La afirmación del profesor McDonald de que el estilo clásico es demasiado comedido, y carente de calor humano, me parece que apenas está sustentada por evidencias. La elocuencia vital de los clásicos no puede ser puesta en duda, y si hay algún comedimiento en su lenguaje se debe a la voluntad de darle mayor fuerza a su efecto final. Basta comparar, por ejemplo, la simple fuerza de la escritura grecorromana con la florida vacuidad de la lírica oriental. Allí hasta donde llega la moderación, un comentador malintencionado podría fácilmente usar el propio estilo desnudo y lleno de tropezones del profesor McDonald como ejemplo de inconsistencia entre los preceptos y la puesta en práctica de los mismos. La primera cosa que llama la atención cuando se lee su frígido «inglés ingenieril» es su lacónica atmósfera de distanciamiento de los sentimientos vívidos y del amor por la belleza puramente armónica. Al percibir la corrección retórica y el conocimiento literario que posee el señor McDonald, uno no puede sino desear que pudiera añadir a su trabajo las delicadezas supremas de la cadencia clásica y la ornamentación moderada.

Como conclusión, permítanme expresar mi posición sobre el asunto de modo inequívoco. Yo abogo por los más altos estándares clásicos en el periodismo amateur, y continuaré empleando todas mis energías buscando que así continúe siendo. Los textos impresos no son los depósitos adecuados para el descuido informal, ni para los textos precipitados y mal construidos que parecen buscarse hoy como modelos. Este asunto debería ser objeto de una más extensa discusión en la prensa aficionada, al menos agradecería que así fuese. Entretanto acaso pueda decir humildemente a mi docto adversario,

«Maxime, si tu vis, cupio contendere tecum»[68].

64. Publicado en United Co-operative, Vol. 1, N.º 2, junio de 1919. Se trata de la refutación de un artículo de Philip B. McDonald, profesor de ingeniería lingüística en la universidad de Colorado, titulado «Una crítica al periodismo amateur».

65. Estos círculos literarios y publicaciones, realizados de modo amateur, involucraron de modo activo a muchos autores entre los que destacó el mismo Lovecraft. El referido artículo en United Amateur sobre Kleicomolo fue posiblemente escrito por Rheinhart Kleiner, y en esos intercambios epistolares debió circular una revista realizada con manuscritos mecanografiados por el propio Lovecraft, llamada Hesperia, de la que no se han conservado, que se sepa, ejemplares.

66. William Herbert Perry Founce fue el rector de la Universidad de Brown entre 1899 y 1929. Sigue siendo a día de hoy el rectorado de mayor extensión temporal en la historia de dicha universidad.

67. Se refiere aquí Lovecraft a la sátira de Swift, La batalla entre los libros antiguos y modernos, publicada en 1704.

68. «Especialmente, si así lo aceptas, competiré contigo».

Composición literaria[69]

En un artículo previo nuestros lectores han podido conocer las fuentes fundamentales de la inspiración literaria, y los principales requisitos previos a la expresión por escrito. Resta por tanto ofrecer sugerencias en lo tocante a la expresión en sí misma –su forma, costumbres y tecnicismos– con el objetivo de que el joven escritor pueda conservar toda la fuerza y el encanto de sus ideas al presentarlas en público.

Gramática

Una revisión de las distintas partes de la gramática inglesa acaso no entre dentro de los objetivos de este apartado. Como asignatura se enseña en todas las escuelas comunes, y se debe presuponer que ha sido ya dominada por todo aspirante a escritor. Es necesario, en todo caso, advertir al principiante de que tenga siempre a mano una gramática y un diccionario fiables, de modo que pueda evitar en sus textos los errores habituales que de modo imperceptible puedan corromper incluso el discurso ordinario en sus formas más puras. Como regla general, es conveniente realizar un escrutinio crítico de todas las frases y expresiones coloquiales que se prestan a un análisis dudoso, así como a todas las palabras y usos que presentan un sonido poco familiar o que chirrían. La memoria humana no es algo en lo que se pueda confiar demasiado, y la mayoría alberga un considerable número de ligeros errores lingüísticos y usos poco elegantes que ha adquirido de modo inadvertido y al azar ya sea mediante frases escuchadas, o en las páginas de los periódicos, revistas y libros de consumo.

Tipos de errores

La mayoría de los errores de los autores jóvenes, dejando a un lado las groseras violaciones de la sintaxis que la instrucción ordinaria corrige, acaso puedan enumerarse tal y como sigue.

1. Plurales erróneos de nombres, como vallies [valleys, valles] o echos [echoes, ecos].

2. Nombres compuestos bárbaros, como viewpoint [point of view, punto de vista] o upkeep [keep up, seguir].

3. Error de concordancia del número entre el sustantivo que es sujeto y el verbo cuando los dos están muy separados o con una construcción involucrada.

4. Uso ambiguo de los pronombres.

5. Uso del caso erróneo de los pronombres, como whom en lugar de who, y viceversa, o frases como «between you and I» o «Let we who are loyal, act promptly»[70].

6. Uso erróneo de shall y will, y de otros verbos auxiliares[71].

7. Uso de verbos intransitivos en lugar de transitivos, como «él fue graduado del colegio», o viceversa, como «el congració con el tirano».

8. Uso de nombres por verbos, como «él motorizó hasta Boston» o «él voceó una protesta».

9. Errores de aspecto y tiempo verbales, como «Si yo era él, lo hubiera hecho de otro modo», o «Dijo que la tierra fue redonda».

10. Separar el infinitivo, como en «to calmly glide»[72].

11. El erróneo perfecto de infinitivo, como en «La semana pasada esperaba haberme encontrado contigo».

12. Formas verbales falsas, como «Me prometí con él».

13. Uso de semejante a por como, un ejemplo sería «Intento escribir semejante a Pope».

14. Uso incorrecto de preposiciones, como «El don fue otorgado para un objeto indigno» o «El ciclista estaba a la cola del pelotón».

15. El uso superfluo de la conjunción, como en «Espero por ti que hagas esto».

16. Uso de palabras con otros significados, como «El libro me intrigó», «Cédeme encargarme de esto», «Estaba obseso con la idea» o «Es un escritor escrupuloso».

17. Uso erróneo de formas foráneas no adaptadas al inglés, como en «a strange phenomena» [a strange phenomenon, un extraño fenómeno] o «two stratas of clouds» [two strata of clouds, dos estratos de nubes].

18. Uso de palabras falsas o no aprobadas, como «burglarise» [burglarize, asaltar] o «supremest» [supremacy, supremacía].

19. Errores de gusto, incluyendo vulgarismos, pomposidad, repetición, vaguedad, ambigüedad, coloquialismos, trivialidad, ampulosidad, pleonasmos, tautologías, asperezas, metáforas mezcladas y cualquier tipo de torpezas retóricas.

20. Errores de ortografía y puntuación, así como confusión de formas del tipo de los que llevan a mucha gente a poner un apóstrofe en el pronombre posesivo its[73].

De todos los errores, no hay ninguno que no pueda ser evitado mediante el estudio diligente de simples libros de texto sobre gramática y retórica, una lectura inteligente de los mejores autores, y cuidado y previsión en la escritura. No existe excusa alguna para su pertinaz recurrencia, habida cuenta que las fuentes para la corrección son numerosas y están fácilmente disponibles. Muchos de los manuales populares de buen inglés son extremadamente útiles, especialmente para aquellos que no tienen aún numerosas lecturas, pero cuyas obras a veces adolecen de ser demasiado formales y precisas hasta la pedantería. A lo largo del periodo de aprendizaje del autor, él debe tener diccionarios fiables y manuales siempre a mano, para evitar en la medida de lo posible esa forma de escritura apresurada y extemporánea que es privilegio de los estudiantes más avanzados. No se debe dar por hecho ningún uso popular, ni debe jamás vacilar, en caso de duda, ante la posibilidad de buscar un argumento de autoridad en sus libros de referencia.

Lectura

Ningún aspirante a escritor debe contentarse con una mera adquisición de las reglas técnicas. Como la señora Renshaw destacó en el artículo precedente, «La impresión siempre debe preceder y ser más fuerte que la expresión». Todos los intentos destinados a incrementar las capacidades literarias deben comenzar por una lectura juiciosa, y el aprendiz debe siempre mantener esta actitud como algo prioritario. En muchos casos, el uso de buenos autores se demostrará como una guía mucho más efectiva que cualquier cantidad de preceptos. Una página de Addison o de Irving enseñará más sobre el estilo que un completo manual de reglas, mientras que una narración de Poe dejará en la mente una impresión más vívida de lo que es una descripción adecuada y poderosa y lo que es una narración de lo que lo harían diez áridos capítulos de un abultado manual. Lo mejor es dejar que cada estudiante lea incesantemente a los mejores escritores, guiado por el admirable índice de lecturas que ha adornado cada número de United Amateur en los dos últimos años.

También es importante que los tipos de lectura más vulgares, si hasta ahora es lo que se ha leído, sean abandonados. Las revistas populares inculcan un estilo descuidado y deplorable que es complicado desaprender, y que obstaculiza la asimilación de un estilo más puro. Si se deben leer cosas de ese tipo, debe ser tamizado del modo más minucioso que sea posible. Una excelente costumbre es el estudio analítico de la Biblia del rey Jacobo. En lo tocante al uso de un inglés simple a la vez que rico y contundente esta obra maestra no tiene parangón, y aunque su vocabulario sajón y ritmo poético no sean los más adecuados para la redacción genérica, es un modelo inestimable para escritores que estén buscando temas imaginativos. Lord Dunsany, quizás el más grande de los prosistas vivos, ha obtenido casi todos sus matices estilísticos de las Escrituras; y Boyd, el crítico contemporáneo, señala con mucha agudeza que el menoscabo estilístico sufrido por muchos escritores católicos irlandeses tiene que ver con su escaso manejo de este libro y sus tradiciones.

Vocabulario

Un efecto de importancia superlativa de las amplias lecturas es el enriquecimiento del vocabulario que siempre las acompaña. El estudiante promedio se ve gravemente lastrado por el estrecho rango de palabras entre las que puede elegir, y pronto descubre que en redacciones de largo aliento no puede evitar sonar monótono. En la lectura, el novicio puede reparar en el variado modo de expresión puesto en práctica por los buenos autores, y debería tener esto presente para uso futuro de los muchos sinónimos apropiados que él se encontrará. Jamás se debe dejar pasar sin elucidación una palabra con la que no se esté familiarizado, porque con una búsqueda mínimamente concienzuda podremos ampliar nuestras conquistas a diario en el ámbito de la filología, y estar cada vez más y más preparados para lograr una expresión independiente y elegante.

Pero al ampliar el vocabulario, debemos estar atentos para no hacer un uso desviado de nuestras nuevas posesiones. Debemos recordar que hay sutiles distinciones entre palabras aparentemente similares, y que el lenguaje debe ser seleccionado con inteligencia y cuidado. Como el informado doctor Blair señala en sus lecciones, «Es muy raro en cualquier lenguaje que dos palabras convengan para expresar la misma idea, una persona adecuadamente familiarizada con las propiedades del lenguaje será siempre capaz de encontrar algo que las diferencie».

Fases elementales

Antes de analizar la distintas tipologías de redacción, resulta conveniente señalar determinados elementos que les son comunes a todas. Con un somero análisis se puede observar que todo texto contiene uno o más de los siguientes elementos básicos: descripción, o recuento de la apariencia de las cosas, narración, o recuento de las acciones de las cosas, exposición, que define y explica con precisión y lucidez, discusión, que busca descubrir la verdad y rechazar el error, y persuasión, que busca provocar ciertos pensamientos o actos. Las dos primeras son las bases de la ficción, la tercera de los textos didácticos, científicos, históricos y de opinión, la cuarta y la quinta suelen emplearse en conjunción con

la tercera, en la escritura científica, filosófica y de compromiso. Todos estos principios, en todo caso, suelen darse en combinación los unos con los otros. Las obras de ficción pueden tener sus facetas científicas, históricas o polemistas, mientras que el manual o el tratado puede estar sazonado con descripciones y anécdotas.

Descripción

La descripción, para ser efectiva, debe poner en marcha dos procesos mentales: la observación y la selección. Muchas descripciones basan su viveza en la reproducción precisa de los detalles, otras en la juiciosa selección de los aspectos más relevantes, típicos o significantes.

Uno nunca llega a ser demasiado cuidadoso al escoger los adjetivos para las descripciones. Palabras o sintagmas que describan con precisión, y que logren despertar la mente del lector con las sugerencias acertadas, son esenciales. Por ejemplo, contemplemos la siguiente lista de especificativos aplicable a una fuente, extraída del admirable texto sobre composición de Richard Green Parker.

Cristalina, naciente, crujiente, plateada, que se desliza suavemente, divisoria, perlada, gimiente, burbujeante, que gorgotea, en reflujo, clara, bordeada de hierba, oxidada, rodeada de musgo, herrumbrosa, pavimentada de guijarros, verde, sagrada, circundada de hierba, circundada de musgo, goteante, suave, rociada por el rocío, de flujo rápido, fresca, delicada, deliciosa, limpia, rezagada, bailarina, saltadora, murmurante, susurrante, farfulladora, rumorosa, envolvente, henchida, que fluye con dulzor, que fluye con suavidad, ascendente, chispeante, fluyente, espumosa, asperjada de rocío, que mana del rocío, borboteante, inagotable, inextinguible, decreciente, nunca menguante, eterna, nacida del suelo, nacida de la tierra, expuesta a las profundidades, disipadora de sequía, que sacia, refrescante, refrescante para el alma, refrescante para la tierra, amorosa, lujosa, nutritiva.

Con el propósito de asegurar epítetos al mismo tiempo precisos y afortunados, el joven autor debería familiarizarse en general con la naturaleza tanto en sus aspectos generales como en sus fenómenos, así como las ideas y asociaciones que con dichas cosas genera la mente humana.

Las descripciones pueden serlo de objetos, lugares, animales y personas. Puede decirse que la descripción completa de un objeto consta de los siguientes elementos:

1. Cuándo, dónde y cómo se ha visto, cuándo se hizo y dónde se encontró, cómo le ha afectado el paso del tiempo.

2. Asociaciones con la Historia y las tradiciones.

3. Sustancia y modo en que se ha originado.

4. Tamaño, forma y apariencia.

5. Analogías con objetos similares.

6. Sensaciones producidas por su contemplación.

7. Propósito o función.

8. Sus efectos, lo que resulta de su existencia.

Las descripciones de los lugares pueden variar, por supuesto, dependiendo del tipo de espacio. En escenarios naturales, los siguientes elementos deben ser remarcados:

1. Cómo fue contemplado: al amanecer, mediodía, atardecer o noche, bajo la luz de las estrellas o la de la luna.

2. Características naturales: llano o montañoso, pelado o frondoso, tipo de vegetación, árboles, montañas y ríos.

3. Elaboraciones humanas: cultivos, edificios, puentes, modificaciones del escenario de todo tipo elaboradas por manos humanas.

4. Habitantes y otras formas de vida animal.

5. Costumbres locales y tradiciones.

6. Sonidos: del agua, del bosque (hojas, aves), corrales de ganado, seres humanos, maquinaria.

7. Vistas: perspectiva desde cada lado, y el lugar en sí mismo contemplado desde la lejanía.

8. Analogías con otras escenas, sobre todo famosas.

9. Historia y asociaciones.

10. Sensaciones producidas por su contemplación.

Las descripciones de animales pueden ser analizadas así:

1. Especie y tamaño.

2. Aspecto.

3. Partes.

4. Morada.

5. Características y hábitos.

6. Alimentación.

7. Utilidad o nocividad.

8. Historia y asociaciones.

Las descripciones de las personas pueden albergar infinitas variaciones. A veces un único toque feliz sirve para retratar por completo al tipo y su carácter, como cuando el autor contemporáneo Leonard Merrick sugiere una desaliñada elegancia al mencionar la combinación de una levita con los pantalones de un traje de tweed[74]. La sugerencia es un poderoso aspecto en este campo, especialmente cuando se trata de delinear cualidades mentales. El tratamiento puede variar dependiendo de dónde coloque el enfoque el autor, ya se trate de retratar una mera idea personificada, u ofrecer un vistazo casi fotográfico, junto al mental y físico, de un carácter especialmente vívido. En una descripción general pueden encontrarse los siguientes elementos:

1. Apariencia, estatura, complexión, proporción, características.

2. La característica más llamativa.

3. Expresión.

4. Aspectos agradables o desagradables.

5. Vestimenta: tipo, gusto, calidad.

6. Hábitos, logros, elegancia o rareza.

7. Carácter: moral e intelectual, lugar en la sociedad.

8. Cualidades especiales notables.

Tomando en consideración las enumeraciones anteriores, el lector debe recordar que no son más que sugerencias, y no es necesario usarlas de modo literal. El alcance de cualquier descripción vendrá determinado por el lugar que ocupe en el texto, por su gusto y adecuación. Debiera añadirse que en la ficción no debe abusarse de las descripciones. Una plétora de ella lleva a lo insulso, así que debe estar equilibrada con un flujo enérgico de narración, que es de lo que hablaremos ahora.

Narración

La narración es una suma de acciones, o de eventos sucesivos, ya sean reales o imaginados, y es por eso la base tanto de la Historia como de la ficción. Para ser feliz y exitosa, exige un inteligente ejercicio de gusto y selección. Deben resaltarse los aspectos relevantes, y el orden del tiempo y de las circunstancias debe estar bien mantenido. Se considera más oportuno en la mayoría de los casos dar a los relatos una estructura que tienda al clímax, ordenando los eventos de los más pequeños a los más importantes, culminados con un hecho central en torno al cual la historia se cimienta, o que convierte en importantes a las otras partes mediante su influjo. Este principio, por supuesto, no ha sido seguido siempre en todos los relatos históricos o biográficos.

Narración ficcional

El aspecto esencial de la ficción narrativa es la trama, que puede ser definida como una secuencia de sucesos diseñada para despertar el interés y la curiosidad del lector sobre su resultado. Las tramas pueden ser simples o complejas, pero el suspense y progresión climática de un suceso al siguiente son esenciales. Cada suceso de una obra ficcional debe sostener algún aspecto del desenlace o clímax, y cualquier desenlace que no sea el inevitable fruto de los hechos precedentes resultará incómodo y poco acabado. Ningún curso formal de escritura de ficción puede igualar a una lectura detenida y atenta de los relatos de Edgar Allan Poe o Ambrose Bierce. En estas obras maestras pueden encontrarse secuencias bien encadenadas y trabazón de sucesos que terminan por construir la narración ideal. Puede observarse como en «La caída de la casa de Usher» cada elemento aislado anuncia y dirige a la enorme catástrofe y su horrible sugerencia. Poe fue un maestro absoluto de la mecánica de su oficio. También puede apreciarse como Bierce logra construir los desenlaces más conmovedores partiendo de un puñado de hechos sencillos, desenlaces que se desarrollan tan solo partiendo de esas circunstancias precedentes.

En una ficción narrativa la verosimilitud es esencial. Una narración debe ser consistente y no puede contener ningún hecho que resulte llamativo dentro del orden natural de las cosas, a menos que ese hecho sea el suceso fundamental, y sea dispuesto con la más cuidadosa preparación. En la vida real pueden tener lugar sucesos erráticos y extraños, pero en una narración convencional están fuera de lugar, habida cuenta que la ficción es un tipo de idealización de la normalidad. El desarrollo de la historia debe aproximarse cuanto sea posible a la vida, y una conclusión débil y entrecortada debe ser diligentemente evitada. El final de una narración debe ser más fuerte y no más débil que su inicio, teniendo en cuenta que es el final lo que alberga el desenlace o culminación, y que es lo que dejará la más honda impresión en el lector. No sería inapropiado que el escritor novato escribiera el último párrafo de su relato en primer lugar, una vez que una sinopsis argumental haya sido cuidadosamente abocetada, como debería hacerse siempre. De este modo podrá concentrar su más fresco vigor mental en la parte más importante de su relato, y si más tarde resulta necesario hacer cambios, pueden ser realizados con facilidad. Jamás en un relato se debe colocar tras un pensamiento o pasaje enfático o grandioso otro dócil o prosaico. Esto es anticlimático, y puede exponer al escritor al ridículo. Sirva como ejemplo el efecto absurdo del siguiente pareado, que fue, no obstante, escrito por nada menos que Waller:

Bajo el trópico es nuestra lengua la que se habla,

Y parte de Flandes se ha sometido a nuestro yugo[75].

Unidad, Masa, Coherencia

Al desarrollar un tema, ya sea descriptivo o narrativo, es necesario que tres cualidades estructurales se tengan siempre en cuenta: unidad, masa, coherencia. La unidad es el principio por el cual cada parte de un texto debe estar relacionado con el tema central. Siguiendo este principio se excluye toda materia externa y exige que todos los hilos argumentales confluyan hacia el clímax. Pueden encontrarse violaciones ya clásicas al principio de unidad en pasajes de Homero y de otros poetas épicos de la antigüedad, así como en las digresiones de Fielding y otros celebrados novelistas, pero ningún principiante debería aventurarse a la emulación de semejantes libertades. La unidad es la cualidad que hemos señalado, y elogiado, hace unos instantes tanto en Poe como en Bierce.

La masa es el principio que rige que las partes más importantes de un texto ocupan lugares correspondientemente importantes en la composición completa, así como el párrafo e incluso la frase. Aferrándose al buen gusto es por lo que se insiste en que el énfasis vaya colocado allí donde le corresponde, y se encarna sobre todo en la ya mencionada necesidad de un final categórico. De acuerdo a este principio, el final de un texto es la parte más importante, siendo el inicio la siguiente en importancia.

La coherencia es el principio que agrupa las partes relacionadas y las mantiene unidas así como mantiene aisladas a las que no tienen relación las unas de las otras. Se aplica, como la masa, al texto íntegro, el párrafo o la frase. Exige que los eventos afines sean narrados sin interrupciones, y que el efecto siga a la causa siguiendo un flujo constante.

Formas de la composición

Pocos escritores triunfan de modo equiparable en las distintas ramas de la literatura. Cada tipo de pensamiento posee su forma de expresión particular, basada en su adecuación natural, y el autor común tiende a centrarse en la forma que sirve mejor a su personalidad particular. Muchos, en todo caso, practican más de una forma, y algunos escritores cambian de una a otra a medida que el avance de los años conlleva cambios en sus procesos mentales y puntos de vista.

Es conveniente, en interés de la experiencia y la disciplina, que el principiante se ejercite hasta cierto punto en toda forma de arte literario. Así descubrirá en cuál encaja mejor su mente, y desarrollará potencialidades acaso insospechadas antes.

Ya hemos repasado hasta aquí aquellos aspectos más simples de la escritura en torno a los que pivota la prosa de ficción y los ensayos descriptivos. En adelante esperamos repasar la escritura didáctica, la de discusión y la persuasiva, para investigar en la medida de lo posible las fuentes del poder retórico y la elegancia, y para considerar un puñado de aspectos fundamentales de la versificación.

69. Publicado en United Amateur, Vol. 19, N.º 3, enero de 1920. Además del tono eminentemente práctico del texto, debe destacarse que ya en 1919 Lovecraft estuviera al tanto de la producción de autores como Bierce y Dunsany, lo que reafirma que su clasicismo era una elección estética, ya que estaba muy al tanto de la producción de sus contemporáneos. En todo este texto los corchetes son del traductor.

70. En inglés los pronombres son distintos para designar al que hace la acción del que la recibe. Así, who sirve para designar quién hace la acción, whom quién la recibe. Por lo tanto, las oraciones que ofrece como ejemplos serían correctas del siguiente modo: «between you and me» [entre tú y yo] y «Let us who are loyal, act promptly» [permitámonos a nosotros que somos leales actuar de inmediato].

71. Ambos verbos son los indicadores del futuro en la lengua inglesa, pero shall se usa siempre con un matiz de uso de respeto o elevado, parecido a la diferencia entre tú y usted. Por ejemplo, los mandamientos de los textos religiosos cristianos están expresados con el verbo shall y no will.

72. El infinitivo inglés requiere la preposición to que debe ir siempre junto al

sustantivo verbal, sin otras palabras en medio.

73. Confusión entre la contracción «it’s» (esto es) e «its» (su). Es semejante a los casos en castellano de «estuvistes».

74. Aunque hoy resulte casi un desconocido, Merrick (1864-1939) gozó en vida de la fama y del reconocimiento de sus colegas, por ejemplo, Barrie, el creador de Peter Pan, se refería a él como el «novelista de los novelistas».

75. «Under the tropic is our language spoke, / And part of Flanders hath receiv’d our yoke».

Lord Dunsany y su obra[76]

El reconocimiento relativamente escaso que hasta hoy se ha concedido a Lord Dunsany, quien acaso sea el más singular, original e imaginativamente rico de los autores vivos, constituye un interesante indicador de la estupidez natural del género humano. Los conservadores lo contemplan con condescendencia porque no le preocupan las anacrónicas falacias y artificialidades que constituyen sus valores supremos. Los radicales lo menosprecian porque su obra no exhibe el caótico desafío del gusto que ellos identifican como único rasgo del auténtico desengaño moderno. Y pese a ello uno no se equivocaría si afirmase que debería tener el respeto de ambos en vez del de ninguno, porque es casi seguro que no hay otro hombre que haya sabido combinar los restos del arte verdadero tanto de las escuelas viejas como de las nuevas como lo hace este autor, un singular gigante en el cual las tradiciones estéticas clásica, hebraica, nórdica e irlandesa se combinan de modo tan particular y admirable.

La idea general que se tiene de Dunsany se limita a una vaga impresión de que él es miembro del grupo de recuperación de lo celta que escribe dramas insólitos. Como suele suceder con el conocimiento superficial, esto es tristemente parcial e incompleto, y en muchos sentidos erróneo. Dunsany no pertenece, hablando con propiedad, a ningún grupo sea del tipo que sea, aunque la escritura de fantasías dramáticas no sea más que un pequeño detalle en una personalidad cuyas narraciones poéticas reflejan el genio absoluto con una filosofía distintiva y una perspectiva estética propia. Dunsany no es un artista nacional, sino uno universal, y su cualidad cimera no es una sencilla rareza, sino una determinada visión divina e impersonal de alcance y perspectiva cósmicas, que abarca la insignificancia, opacidad, futilidad y absurdo trágico de todo lo vivo y lo real. Su obra principal pertenece a los que los críticos modernos han denominado «literatura de escapismo», la literatura de lo conscientemente irreal creada desde la convicción inteligente y sofisticada de que la realidad analizada no nos lega nada que esté a salvo del caos, del dolor, de la decepción. En este sentido puede ser contemplado igualmente como un conservador y como un moderno. Un conservador porque aún cree que la belleza es algo hecho de recuerdos dorados y moldes reconocibles, y un moderno porque entiende que solo en la fantasía elegida de modo arbitrario pueden encontrarse algunos de los modelos en los que encajarían nuestros dorados recuerdos. Es el poeta supremo de lo maravilloso,

pero de lo maravilloso asimilado con la inteligencia del que se sume en él tras haber experimentado la más completa desilusión con el realismo.

Edward John Moreton Drax Plunkett, décimo octavo barón de Dunsany, nació en 1878 en el castillo de Dunsany, condado de Meath, Irlanda, y es un representante de la más antigua y grandiosa estirpe del imperio británico[77]. Su legado étnico es predominantemente teutónico y escandinavo (normando y danés), circunstancia que le otorga el glacial legado de la tradición nórdica más que el de la más salvaje y mística tradición celta. Su familia, sin embargo, está estrechamente unida a la vida irlandesa, y su tío, el estadista sir Horace Plunkett, fue el primero que propuso la idea del dominio británico que sentó las bases del estado libre irlandés. El mismo lord Dunsany es un leal imperialista en sus simpatías, un arrojado oficial del ejército británico, y un veterano de la guerra frente a los bóeres así como de la Gran Guerra.

La más temprana juventud de Dunsany transcurrió en la finca ancestral de su madre, Dunstall Priory, en Shoreham, Kent, Inglaterra. Él tenía un dormitorio cuyas ventanas daban a las colinas y los atardeceres, y es a estas vistas de la tierra dorada y del cielo que él atribuye buena parte de sus tendencias poéticas. Su modo de expresión único fue promovido por la cuidadosa elección de lecturas que hizo su madre, donde los periódicos estaban completamente excluidos, y la base de la dieta lectora fue la Biblia del rey Jacobo. El efecto de estas lecturas en su estilo fue permanente y de extraordinarios beneficios. La simplicidad y pureza del inglés arcaico, y las repeticiones de los salmos hebreos, todo fue asimilado sin esfuerzo consciente, por lo que a día de hoy ha escapado a la corrupción habitual en la mayoría de los prosistas modernos.

En su primera escuela pública, Cheam, Dunsany recibió incluso más influencia bíblica, y tomó contacto con una influencia más valiosa si cabe, la de los clásicos griegos. En Homero encontró un concepto de lo maravilloso semejante al suyo, y a través de su obra puede rastrearse la inspiración de la Odisea, un poema épico, por cierto, donde puede encontrarse un genio mucho mayor que en su antecesor marcial, la Ilíada. La Odisea está repleta del embelesamiento por las tierras lejanas y extrañas que se convertirá en uno de los atributos fundamentales de Dunsany.

Tras el colegio Cheam vino Eton, y tras este Sandhurst, donde el juvenil Edward Plunkett fue entrenado en la profesión de las armas que es uno de los atributos de la nobleza. En 1899 estalló la Guerra de los bóeres, y el joven combatió

dentro del regimiento de los guardas de Coldstream sufriendo todo tipo de calamidades. También en 1899 al acceder a la mayoría de edad obtuvo su título nobiliario, el joven Edward Plunkett se convirtió en Lord Dunsany, hombre y soldado.

Dunsany hace su aparición en la literatura por vez primera tras el inicio del nuevo siglo, como mecenas de la obra del grupo literario irlandés. En 1905 ya ha publicado su primer libro, Los dioses de Pegāna, donde su original genio brilla a través de la creación fantástica de una nueva y artificial mitología aria, un perfectamente desarrollado ciclo de alegorías de la naturaleza con el infinito carisma y la astuta filosofía de lo que se torna legendario con naturalidad. Tras este aparecieron otros libros en rápida sucesión, todos ilustrados por el raro artista Sidney H. Sime. En El tiempo y los dioses (1906), la idea mítica fue agrandada de modo acentuadamente más vívido. La espada de Welleran (1908) canta un mundo de hombres y héroes regido por los dioses de Pegāna, como también sucede con Cuentos de un soñador (1910). Ya encontramos aquí las mejores formas de Dunsany completamente desarrolladas: el sentido helénico del conflicto y la fatalidad, el punto de vista grandiosamente cósmico, el fluir del lenguaje de magnífico lirismo, el esplendor oriental en el ornamento y la imaginería, la fertilidad titánica y la imaginación ingenua, el místico encanto de fabulosas tierras «situadas más allá del oriente» o «en el borde del mundo», y la fascinante facilidad para la concepción de nombres propios generadores de fantasía, musicales, seductores, tanto personales como geográficos, siguiendo modelos clásicos u orientales. Algunas de las narraciones de Dunsany lidian con el mundo objetivo que conocemos, y las extrañas maravillas que contiene, pero los mejores son los que transcurren en tierras solo concebibles en sueños barrocos. Estos están moldeados con ese espíritu puramente decorativo que denota el arte más elevado, sin poseer elemento alguno moral o didáctico que pueda ser apreciado, excepto esa pintoresca alegoría que puede heredarse de la tradición legendaria a la que pertenecen. La única idea didáctica de Dunsany es la de un odio artístico por lo feo, lo estúpido y el lugar común. A veces se permite ocasionales toques de sátira sobre las instituciones sociales, y pequeños lamentos sobre la contaminación de la naturaleza por las sucias ciudades y los enormes anuncios comerciales. De todas las creaciones humanas, el cartel y la valla publicitarios son los más aborrecibles para Lord Dunsany.

En 1909 Dunsany escribió su primera pieza dramática, La puerta resplandeciente, a petición de W. B. Yeats, que deseaba algo suyo para el teatro de la Abadía de Dublín. Pese a la completa falta de experiencia del autor, el

resultado fue muy exitoso, e hizo a Dunsany entregarse a una sólida carrera de escritura dramatúrgica. Aunque quien escribe este texto sigue prefiriendo sus relatos, la mayoría de los críticos parecen estar de acuerdo en elogiar con más efusión sus obras teatrales, y con certeza la última de ellas posee tal brillantez en los diálogos y firmeza en la técnica que coloca a Dunsany entre los más grandes dramaturgos. ¡Qué sencillez! ¡Qué elegante! ¡Qué exaltado discurso! Como sucede en sus relatos, lo mejor de sus piezas teatrales son el argumento fantástico y las localizaciones. La mayoría son muy cortas, aunque al menos dos, Si y Alexander, son dramas de larga extensión. Acaso la más estimada sea Los dioses de la montaña, que cuenta el destino de siete mendigos en la ciudad de Kongros, que se hacen pasar por siete dioses de jade verde que se asientan en la montaña Marma. El verde, por cierto, es el color predilecto en la obra de Dunsany, y el jade verde es su encarnación más frecuente. En esta obra la figura nietzscheana del mendigo jefe, Agmar, está perfilada con un golpe de genialidad, y está destinada a perdurar entre los personajes más vívidos de la dramaturgia mundial. Otras piezas poderosamente maravillosas son Una noche en la posada –deudora en cierta parte del gran guiñol parisino– y Los enemigos de la reina, una elaboración de un suceso del antiguo Egipto extraído de los textos de Herodoto. Es imposible exagerar el genio en estado puro de expresión y situaciones dramáticas que Dunsany ha mostrado en sus mejores piezas. Son verdaderamente clásicas en todos los sentidos.

La actitud de Dunsany hacia lo maravilloso es, como hemos señalado, una conscientemente cultivada, superpuesta a una sofisticada inteligencia agudamente filosófica. Es por eso que no será sorprendente que con los años un elemento de evidente sátira y agudo sentido del humor comience a ser más palpable en su trabajo. Hay, de hecho, un interesante paralelismo entre su figura y la de otro gran irlandés, Oscar Wilde, cuyo ingenio verbal y fantasía se dan combinadas de modo delicioso, y que tiene el mismo don divino de la espléndida prosa y el imaginario exótico. En 1912 apareció El libro de las maravillas, cuyos breves relatos fantásticos comparten una cierta duda cargada de humor acerca de su propia solemnidad y verdad. Muy pronto apareció El sombrero de seda perdido, una comedia de costumbres en un acto en la que igualaba en rotundo brillo e inteligencia cualquier cosa que hubiera salido de las manos de Sheridan, y desde entonces la faceta más seria de Dunsany ha permanecido de modo constante agazapada, a pesar de la aparición de ocasionales piezas teatrales y relatos que dejan entrever la supervivencia del íntegro adorador de la belleza absoluta. Cincuenta y un relatos, publicado en 1915, participa de la prosa poética de temática urbana con el espíritu de un Baudelaire filosófico, mientras que El

último libro de las maravillas (1916) es equiparable al primero con el que comparte título[78]. Solo en los fragmentos dispersos que forman los Cuentos de los tres hemisferios (1919) encontramos fuertes reminiscencias del antiguo, mucho más sencillo, Dunsany. Si (1922), un nuevo drama de largo aliento, es sobre todo una comedia satírica con un ligero toque de exótica elocuencia. Don Rodrigo[79], que acaba de ser anunciada por los editores, no ha sido aún disfrutada por quien firma este texto, pero acaso deje ver más al Dunsany de antaño. Se trata de su primera novela, y está altamente considerada por aquellos críticos que han podido leerla. Alexander, un drama extenso basado en Plutarco, fue escrito en 1912 y el autor la considera su mejor obra. Resulta lamentable que este texto jamás haya sido publicado ni representado[80]. Los textos teatrales de menor extensión de Dunsany están agrupados en dos volúmenes. Cinco obras, que fue publicado en 1914, contiene «Los dioses de la montaña», «El destino dorado», «El rey Argimenes y el soldado desconocido», «La puerta resplandeciente» y «El sombrero de seda perdido». En 1917 apareció Obras de dioses y hombres, con «Las tiendas de los árabes», «La risa de los dioses», «Los enemigos de la reina» y «Una noche en una posada».

Dunsany nunca ha abandonado su posición de mecenas literario, y fue el padrino del poeta rural irlandés Ledwidge[81], quien inmortalizó al mirlo, y cayó en la Gran Guerra mientras servía en el Quinto regimiento de fusileros reales de Enniskillen, con el mismo Dunsany como capitán. La guerra alimentó la imaginación de Dunsany, ya que estuvo en servicio activo tanto en Francia como en la revuelta de 1916 en Dublín, donde fue gravemente herido. Esto puede apreciarse en un volumen de encantadoras y a veces patéticas historias, Cuentos de guerra (1918), y una colección de ensayos reminiscentes, Lejanas cosas tristes (1920). Su visión en general de la guerra es la de alguien cuerdo: el conflicto es un desastre tan inevitable como las mareas y las estaciones.

Los Estados Unidos son tenidos por Dunsany en alta consideración, en buena medida ya que han parecido más preparados para apreciarlo que su madre patria. La mayoría de sus dramas han sido representados aquí por compañías de teatro independiente, especialmente la de Stuart Walker, y a veces han llegado a generar un entusiasmo considerable. Todas esas producciones se han llevado a cabo con la cuidadosa supervisión del autor, cuyas cartas dando instrucciones están cargadas de interés. Las obras de Dunsany son las favoritas de muchas asociaciones de teatro universitario, y lo son con justicia. En 1919-20 Dunsany realizó una gira de conferencias por Estados Unidos, donde fue por lo general bien recibido.

La personalidad de Lord Dunsany resulta sumamente atractiva, como da a entender la devoción de quien escribe estas líneas, que se sentó frente a él cuando habló en el salón Copley-Plaza de Boston en octubre de 1919. En aquella ocasión, él delineó sus teorías literarias con mucho encanto, y leyó por entero su pieza Los enemigos de la reina. Es un hombre muy alto, más de uno noventa, de anchura media, con buena complexión, ojos azules, frente alta, abundante pelo castaño claro, y un pequeño bigote del mismo color. Su rostro es agradable y delicadamente bello, y su expresión es de una exquisitez y amable magnetismo con un cierto aire aniñado que no puede borrar ni su dominio lingüístico ni el brillo de su mirada. Hay algo juvenil también en su modo de andar y moverse, matices como el modo de encorvarse y la rareza entrañable que suelen asociarse a la adolescencia. Su voz es agradable y suave, y su acento revela la cumbre de la educación británica. Su modo de dirigirse es sencillo y familiar, hasta tal punto que el periodista del Boston Transcript se quejó de la falta de engolamiento de su presencia en el estrado. Como lector dramático se hacen evidentes sus carencias para mostrarse vívido y animado, obviamente, él podría ser tan mal actor como espléndido autor. Viste con una acentuada falta de cuidado, y ha llegado a ser tildado como el hombre peor vestido de Irlanda. Ciertamente, no había nada especialmente llamativo en el traje de noche realizado con paño algo holgado que vistió en sus conferencias por Estados Unidos. Se mostró muy cercano con los buscadores de autógrafos en Boston, sin decepcionar a ninguno pese al severo dolor de cabeza que lo obligó a llevarse varias veces la mano a la frente. Cuando entró en un taxi su sombrero de copa estaba golpeado, ¡así es como los pequeños recuerdan los percances de los grandes!

Lord Dunsany está casado con una hija de Lord Jersey, y tienen un hijo, el honorable Randal Plunkett, nacido en 1906. Sus gustos, alejados de las morbosas predilecciones del cínico y fantasioso tradicional, son distintivamente normales y al aire libre, acaso disfrutando el sabor de su faceta feudal y noble. Es el mejor tirador de Irlanda, un ardiente jugador de críquet y un jinete, aficionado a la caza mayor, así como un confirmado devoto de las escenarios rurales. Ha viajado a muchos lugares, especialmente en África, y vive alternativamente entre su propio castillo de Meath, el hogar de su madre en Kent y su domicilio londinense en el número 55 de Lowndes Square. Que posee la cualidad verdaderamente romántica del heroísmo modesto está atestiguado por un incidente en el que rescató a un hombre que se ahogaba, y rechazó dar su nombre a la multitud agradecida.

La escritura de Dunsany es siempre muy rápida, y tiene lugar casi siempre a última hora de la tarde e inicio de la noche, con el té como suave estímulo. De modo casi invariable recurre a una pluma de ganso, cuyos trazos anchos, parecidos a brochazos resultan inolvidables para aquellos que los han visto en cartas o manuscritos. Su individualidad aparece en cada aspecto de su actividad, e involucra no solo una sencillez de estilo absolutamente única, sino una no menos única escasez de puntuación que los lectores a veces pueden lamentar. Sobre su obra Dunsany arroja una pintoresca atmósfera de cultivada ingenuidad e ignorancia infantil, y prefiere referirse a los datos históricos o de otro tipo con un deliciosamente tosco aire de desconocimiento. Su objetivo recurrente es sondear el mundo con la frescura impresionable de la juventud virginal, o con el acercamiento más aproximado a dicha cualidad que su experiencia pueda permitir. Esta idea a veces causa estragos con el juicio crítico, como se hizo evidente de modo agudo en 1920, cuando actuó con la mayor consideración como Juez laureado de poesía para la Asociación unificada de prensa amateur. Dunsany evidenció una actitud auténticamente aristocrática hacia su trabajo, y aunque él se mostró agradecido a la fama que le habría reportado, jamás pensó en degradar su arte ya fuera en favor de la chusma filistea o bien para la imperante camarilla del caos literario. Escribe únicamente para expresarse, y es por eso mismo el tipo ideal de periodista aficionado.

La ubicación final de Dunsany en la literatura dependerá en buena medida del futuro curso de la literatura en sí misma. Estamos sumidos en una era de curiosa transición y divergencia, con una creciente separación del arte del pasado de toda la vida común también. La ciencia moderna se ha mostrado, finalmente, como una enemiga del arte y del placer, porque al revelarnos al completo la sórdida y prosaica base de nuestros pensamientos, motivaciones y actos, ha desnudado el mundo de encantos, maravillas y todas esas ilusiones de heroísmo, nobleza y sacrificio que solían sonar tan impresionantes cuando se trataban desde una perspectiva romántica. De hecho, no es mucho decir que el descubrimiento de la psicología, y las investigaciones químicas, físicas y psicológicas han destruido de modo contundente el impacto de la emoción entre la gente cultivada y sofisticada al disolverlo en las partes que las componen: idea intelectual e impulso animal. La así llamada «alma» con todos sus agitados y empalagosos atributos de sentimentalidad, veneración, seriedad, devoción y demás ha perecido en el análisis. Nietzsche desencadenó una reevaluación de valores, pero Remy de Gourmont ha propiciado una completa destrucción de todos los valores. Ahora sabemos lo fútil, vaga y desconectada mezcla de espejismos e hipocresía que es la vida, y desde el impacto primero producido por ese

conocimiento se ha esparcido la extravagante, insípida, desafiante y caótica literatura de esta terrible nueva generación que tanto escandaliza a nuestras abuelas: la generación estética de T. S. Eliot, D. H. Lawrence, James Joyce, Ben Hecht, Aldous Huxley, James Branch Cabell y todos los demás. Estos escritores, sabedores de que la vida no tiene un patrón real, ni delira, o finge, o se une al caos cósmico mediante la explosión de una ininteligibilidad y una confusión de valores sinceras y conscientes. Para ellos saborea lo vulgar de adoptar una forma, porque hoy solo los siervos, feligreses, y cansados hombres de negocios leen cosas que significan algo o reconocen unos valores. ¿Qué oportunidad, entonces, tiene un autor que no es ni estúpido ni lo suficientemente vulgar para la clientela de Cosmopolitan, Saturday Evening Post, Harold Bell Wright, Snappy Stories, Atlantic Monthly y Home Brew, ni confuso, obsceno o lo suficiente rabioso para los lectores de Dial, Freeman, Nation o New Republic y los hipotéticos lectores de Ulysses?[82] A día de hoy la tribu lo rechaza como «demasiado elevado», mientras el resto lo ignora como imposiblemente sumiso e infantilmente incomprensible.

La esperanza del reconocimiento de Dunsany pasa por los literati y no por las masas, porque su encanto radica en un arte tan supremamente delicado y un amable desengaño y cansancio del mundo que solo los más exigentes y refinados pueden valorar y disfrutar. El necesario paso adelante para obtener ese reconocimiento sería un efecto rebote que es muy probable que provenga de un conocimiento más maduro del desengaño moderno y sus implicaciones. El arte ha sido socavado por la completa toma de conciencia del universo que expone que el mundo no es para cada uno otra cosa sino un montón de basura limitado a su percepción individual. Será salvado, en caso de que pueda hacerse, por los avances venideros en la percepción del desengaño, la toma de conciencia de que la consciencia y la verdad completas carecen en sí de valor, y que para experimentar cualquier excitación artística genuina nos vemos obligados a inventar de modo artificial limitaciones de conciencia y simular una forma de vida común a todo el género humano, acaso lo más natural sea el sencillo molde tradicional que la tradición vieja y manoseada nos dio en primera instancia. Cuando observemos que la fuente de todo goce y entusiasmo es la capacidad de maravillarse y una ingenua ignorancia, acaso estemos preparados para participar en el viejo juego de la gallina ciega pero dentro de la farsa de unos átomos y electrones de una supuesta infinitud.

Es entonces cuando podremos reverenciar de nuevo la música y el color del divino lenguaje, y disfrutar de modo epicúreo de sus combinaciones de ideas y

fantasías aunque las sepamos artificiales. Ahora que podemos retomar una actitud seria respecto a la emoción –hay mucho intelecto allí afuera para lograrlo–, incluso podemos divertirnos en la Arcadia de porcelana de Dresde de un autor que jugará con las viejas ideas, atmósferas, tipos, situaciones y efectos de iluminación con destreza pictórica, unos modos matizados con afectuosas reminiscencias de los dioses caídos, aunque sin partir de una realización cósmica y amablemente satírica de auténtica insignificancia microscópica de marionetas humanas y sus relaciones mezquinas entre ellos. Un autor así podría evitar fácilmente la ligereza o la vulgaridad, pero debe mantener el punto de vista intelectual en lo más alto incluso cuando se oculte, y cuidarse de hablar seriamente con el tono de las pasiones que la psicología moderna ha demostrado que es o bien hipócritamente hueco o absurdamente animal.

¿Y no es esta una descripción virtual de Dunsany, un poeta-prosista líquido que escribe hexámetros clásicos por accidente, con escenarios dispuestos para implacables deidades, y la presencia de su más implacable si cabe Tiempo conquistador, entregado a cósmicas partidas de ajedrez entre Destino y Suerte, a los funerales de los dioses muertos, al nacimiento y muerte de los universos, así como para los simples anales de esa partícula en el espacio llamada el mundo, que con sus pobres habitantes no es más que uno de los innumerables juguetes de los pequeños dioses, que dan vueltas solamente en los sueños de mãna yood sushãī?[83]. El equilibrio entre conservadurismo y sofisticación en Dunsany es perfecto, él es caprichosamente tradicional, pero al igual que cualquier otro moderno asertivo es consciente de la caótica nulidad de los valores. Con la misma voz que canta las fuerzas que ponen en movimiento a los dioses él llora con el niño la rotura del balancín de madera con forma de caballito, y nos cuenta cómo es el deseo infantil de un aro hecho por un rey sacrificando su corona a las estrellas[84], ni tampoco deja de hablar de las tranquilas aldeas, ni del humo de los corazones idílicos y las luces en las ventanas de las casitas campestres cuando cae la noche. Él crea un mundo que nunca existió y jamás existirá, pero que siempre hemos conocido y anhelado en sueños. Este mundo que él torna vívido no pretendiendo que sea real, sino exaltando sus cualidades irreales y tiñendo todo su universo onírico con un delicado pesimismo trazado por un lado desde la psicología moderna y por el otro partiendo de nuestros ancestrales mitos septentrionales del Ragnarök, el crepúsculo de los dioses. Es al mismo tiempo moderno y mitológico, contemplando correctamente la vida como una serie de imágenes carentes de sentido, pero invirtiéndolas con las viejas fórmulas y proverbios que como metáforas fosilizadas en el lenguaje se han convertido en una parte integral de nuestro atesorado legado de asociaciones.

Dunsany no se parece a nadie. Wilde es un congénere más cercano, y tiene aspectos que lo hermanan con Poe, De Quincey, Maeterlinck y Yeats, pero cualquier comparación se torna fútil. Su peculiar combinación de forma y fondo es única en su ineludible genio. Él no es perfecto, no lo es siempre, pero ¿quién, de hecho, lo es de modo continuo? Los críticos se quejan de que a veces mezcle la sátira con una atmósfera trágica, pero esta objeción es de tipo convencional, y expone una falta de familiaridad con la tradición irlandesa que ha producido clásicos inmortales tan perversos como La vasija de oro de James Stephens. Le ponen reparos, también, a su introducción de dioses de piedras caminantes y gigantescos ídolos hindúes en las narraciones, pero estas objeciones son vergonzosamente cegatas en su interpretación de las visiones apocalípticas en términos de mecánica teatral. Cualquier crítica proveniente de quien firma este artículo tomará siempre la forma de una súplica, exhortando a que no se complete la metamorfosis del antiguo Dunsany elaborador de mitos con el nuevo y más chispeante Dunsany satírico. Un Sheridan reencarnado resulta hoy valiosísimo, pero el Dunsany de Los cuentos de un soñador es una maravilla doblemente preciosa porque no puede ser duplicado o ni siquiera puede parecérsele nadie. Maravilla cómo ha restaurado en nosotros los sueños de la niñez, habida cuenta que ese tipo de cosas jamás pueden ser recuperadas, y ese es el hecho más feliz que podamos conocer ahora en la Tierra.

El futuro es oscuro y discutible, y en medio de su devastadora introspección y análisis acaso no quede espacio en él para el arte tal y como lo hemos conocido. Pero si hay algún arte ya existente que pertenezca al futuro, ese es el arte de Lord Dunsany.

76. Este texto aparece publicado por vez primera en Marginalia, la tercera recopilación de textos de Lovecraft que publicó la editorial Arkham House en 1944. En realidad se trata de una conferencia leída en el Hub Club, un grupo de aficionados de Boston, a mediados de diciembre de 1922, de ahí que la redacción deba preceder, aunque sea por pocos días, a esa fecha.

77. En realidad Dunsany nació en el número 15 de Park Square, en Londres, pero el castillo familiar se convirtió en su residencia habitual.

78. En realidad, este libro se publicó originalmente en el Reino Unido como Tales of Wonder, y su transformación en The Last Book of Wonder se produjo al ser editado en Estados Unidos, donde lo pudo leer Lovecraft.

79. Don Rodriguez: Chronicles of Shadow Valley se editó en 1922, lo que sirve también para fechar de modo más inequívoco este texto. También eso justifica el error al citar el título.

80. Dicha publicación tuvo lugar en 1925, junto a otras piezas dramáticas de corta extensión, recopilaciones a las que recurrió Dunsany como deja claro el mismo texto de Lovecraft para poner en circulación ediciones de sus piezas teatrales.

81. Dunsany prologó los libros publicados en vida por Ledwidge y una colectánea póstuma.

82. Llaman poderosamente la atención dos detalles de esta lista de publicaciones periódicas. Una es que se cierre con una referencia al Ulises de Joyce, lo que no hace sino refrendar las intuiciones de Hugh Kenner en lo tocante a la desaparición del narrador en la novela de Joyce como emulación de la ausencia de narrador de los periódicos que cuentan lo que sucede en un día. Más relevante en lo tocante a Lovecraft es que se burle del público de Home Brew, donde él publicó dos cuentos, en concreto «Herbert West: Reanimator» y «El miedo acechante», ambos concluidos en 1922.

83. Personaje de Lord Dunsany, que aparece por primera vez en su obra en Los dioses de Pegāna.

84. Referencias a las tramas del cuento «Blagdaross», incluido en Los cuentos de un soñador y de la pieza teatral El destino dorado.

Rudis Indigestaque Moles[1]

The Conservative, al contemplar la indiferencia de la mayoría de los aficionados hacia el estado actual de la literatura y de la estética en general, se ha cuestionado de modo frecuente cómo de enfática debiera ser su toma de conciencia de lo que está teniendo lugar. El ensayo más común de un aficionado, cuando logra evitar caer en el tratamiento de asuntos tan titánicos como el de la política, las convenciones y las personalidades, resulta único por su adhesión a la literatura y el arte del pasado que son ya unánimemente aceptados, y en su feliz olvido en lo que se refiere a las amenazas que acechan el presente y el futuro. Al leer un artículo así uno podría deducir que Tennyson y Longfellow son tomados todavía seriamente como poetas, y que los sentimientos y sentimentalidades de nuestros padres son todavía capaces de despertar a las musas y establecer las bases de futuras obras artísticas. Protestar ante esta especie de miopía fue algo que ya hizo hace algún tiempo uno de nuestros ultrarradicales, pero alcanzó escaso eco debido a su origen y forma. Acaso no sea algo impropio en The Conservative, cuya simpatía hacia las manifestaciones extremas es lo suficientemente insignificante como para atraer renovada atención sobre este asunto.

¿Se dan cuenta nuestros miembros de que el progreso de la ciencia en el último medio siglo ha introducido concepciones del hombre, del mundo, y del universo que tornan vacía y ridícula una apreciable proporción de toda la gran literatura del pasado? El arte, para ser grande, debe estar cimentado en las emociones humanas de mayor fuerza, así como en aquellas que provienen de los instintos cálidos y las firmes creencias. La ciencia ha alterado de modo tan determinante nuestra concepción del universo y de las creencias que acompañan dicha visión, que ahora nos enfrentamos a un importante cambio de valores en cada aspecto del arte donde las creencias son relevantes. Las heroicidades, piedades y sentimentalidades están muertas a ojos de los más sofisticados, e incluso algunas de nuestras apreciaciones sobre la belleza natural están amenazadas. No sabemos el alcance que puede llegar a tener esa amenaza, y The Conservative espera fervientemente que el área devastada sea finalmente comparativamente estrecha, pero en todo caso el alarmante desarrollo parece inevitable.

Un vistazo a la viva polémica producida en torno al desarticulado e incoherente

«poema» del señor T. S. Eliot llamado La tierra baldía, en el número de noviembre de Dial, debería resultar más que convincente incluso para los menos impresionables acerca del verdadero estado de cosas. Aquí contemplamos una prácticamente absurda colección de frases, menciones aprendidas, citas, argot y en general fragmentos, ofrecidos al público (aunque no como una broma) bajo la justificación de nuestra mentalidad moderna y su reciente comprensión de su propia caótica trivialidad y desorganización. Y nosotros contemplamos a ese público, o a una considerable parte de él, recibiendo este hilarante amasijo como algo vital y característico, como «un poema de profunda significancia», por citar a sus auspiciantes.

Para reducir la situación a sus términos más simples: el hombre ha descubierto de repente que todos sus elevados sentimientos, valores y aspiraciones son meras ilusiones causadas por procesos psicológicos que tienen lugar dentro de él, y que no poseen significancia alguna en un cosmos infinito y carente de objetivos. Ha descubierto que la mayoría de sus actos surgen de causas ocultas y muy diferentes de las que hasta ahora consideraba siguiendo la tradición, y que esa cosa llamada «alma» no es más (así lo dijo un crítico) que un hatillo de minucias sin orden alguno. Y, tras haber hecho semejantes descubrimientos, no sabe cómo comportarse ante estos, pero transige con una literatura analítica, caótica y de contrastes irónicos.

¿Qué surgirá de todo esto? No es algo que podamos responder, pero ciertamente muchos cambios están teniendo lugar entre los que están ya advertidos. La cultura europea ha alcanzado al decadente helenismo alejandrino, y probablemente no podamos esperar nada mejor que divergentes corrientes de estéril intelectualismo y de un amorfo y vehemente arte cimentado en los instintos primarios más que en las emociones delicadas. Las emociones serán analizadas y escarnecidas minuciosamente, se revolcará en los instintos y estos serán glorificados. La esperanza del arte, paradójicamente, descansa en la habilidad de las generaciones futuras de no estar demasiado bien informadas, de tener la posibilidad, como mínimo, de crear ciertas limitaciones artificiales de la conciencia y disfrutar de una amablemente caprichosa repetición y variación de las imágenes y temas tradicionales, cuya belleza decorativa y pintoresquismo jamás podrá ser completamente despreciada por el gusto sensible. Es, por ejemplo, poco probable que la luz de la luna en un templo de mármol, o un crepúsculo en un viejo jardín primaveral, pueda ser otra cosa sino hermoso a nuestros ojos. Las literaturas burguesa y plebeya, por supuesto, continuarán sin cambios, porque los pensamientos de la mayoría raramente se ven afectados por

las sutilezas del progreso. Los Edgar A. Guest que vengan están seguros en sus nichos no asumidos[2]. Pero es solo a través de los más altos estratos que podemos juzgar una literatura en su perspectiva histórica, de tal modo que el residuo permanente de estética popular o de sus baladas no forma parte del problema. Nunca antes, y es interesante notar esto, estuvieron los tipos de literatura popular y sofisticada tan alejadas como en el presente.

Mientras tanto parece singular que tan escasos ecos de la importante turbulencia hayan llegado hasta nuestras publicaciones de aficionados. ¿Debemos permanecer cómodamente enclaustrados con nuestros Milton y Wordsworth, sin llegar a conocer jamás el divertido zumbido de los pintorescos e irritantes como Les Mouches Fantastiques?[3]. The Conservative se confiesa aquí mismo interesado por saber lo que otros autores aficionados y editores opinan de La tierra baldía y sus extravagantes alegorías.

1. Texto aparecido en The Conservative, N.º 12, con fecha de marzo de 1923. «Masa informe e indigesta», es el modo en que Ovidio, en el Primer libro de las Metamorfosis, se refiere al caos primitivo. Por extensión terminó usando para describir a los libros pesados e indigestos, y en general a toda producción artística informe y confusa.

2. Edgar A. Guest (1881-1959), fue un poeta inglés de nacimiento pero afincado en Estados Unidos que, publicado de modo masivo en los periódicos, es un ejemplo de clichés manidos y expresión trillada.

3. Se trata de una publicación literaria de aficionados radicales editada por Elsa A. Gidlow y Roswell George Mills.

Ars Gratia Artis[4]

Entre las lecciones que The Conservative ha aprendido desde su transformación en el United, está la del despropósito de juzgar a un artista por su espíritu y el material que ha presentado para ser discutido. Mantener en todo momento la distinción adecuada entre el arte y el campo de la filosofía y la ética es un logro que puede conseguirse solo de a poco, pero una vez que se ha logrado certifica el haber alcanzado un hito definitivo en el progreso hacia una actitud verdaderamente civilizada. No es precisamente la perezosa mente burguesa la que pueda respaldar sinceramente la afirmación de Oscar Wilde de que «Ningún artista es morboso. El artista puede expresarlo todo»[5].

Que muchos de nuestros miembros han fracasado hasta ahora en la tarea de alcanzar este importante hito es algo que desafortunadamente queda demostrado por la multitud de estúpidas consideraciones morales emitidas por parte de los críticos aficionados, consideraciones casi tan estúpidas como las del mismo The Conservative en el pasado. Algunas veces alcanzan cotas de necedad que casi se redimen como piezas inconscientemente burlescas, como cuando un determinado caballero le dio lecciones al señor Samuel Loveman sobre su poesía lúgubre. En otras ocasiones, cuando el objeto de su texto es menos brillante, se muestran como evidentemente obtusos, como cuando un reformista bien intencionado sermonea a The Conservative en lo tocante a historias extrañas, que afirma «contaminan las páginas en las que aparecen». Pero son siempre desalentadoras en la inmadurez mental que implican, y ominosas en el modo en que revelan la estrechez mental innata del género humano.

Hasta que el progreso de la civilización se haya probado imposible de alcanzar, no debemos jamás de tener presente la condena de Boecio al arte sincero como «sombrío», «malsano» y «insalubre», dependiendo del caso. Estos adjetivos continuarán siendo arrojados tanto con ceguera como con celo mientras los críticos perezosos insistan en juzgar el arte como algo concebido a la medida de un patrón falso y convencional para la elevación y divertimento de la masa, en lugar de algo enraizado exclusivamente en la voluntad de representación y expresión individuales. Acaso sería conveniente que el profesor adecuado pudiera inculcar en las mentes de estos críticos algunas frases de Wilde sobre el asunto de «lo salubre»:

«Desde el punto de vista del estilo, una obra de arte saludable es aquella cuyo estilo reconoce la belleza de los materiales que emplea, sean palabras o bronce, color o marfil, y emplea esta belleza para producir un efecto estético. Desde el punto de vista del tema, una obra de arte saludable es aquella en la que la elección del tema está condicionada por el temperamento del artista y surge directamente de él. (…) Una obra de arte malsana, por otra parte, es una obra cuyo estilo es obvio, anticuado y común, y cuyo tema es elegido deliberadamente no porque el artista encuentre placer en él, sino porque cree que el público pagará por ello»[6].

4. Este texto jamás llegó a publicarse y es uno de los manuscritos inéditos que alberga la biblioteca John Hay de la Universidad de Brown, en Providence, que acaso posea la mayor colección de manuscritos de Lovecraft. La datación viene dada por la alusión que se hace en el texto a un escrito donde Samuel Loveman recibe lecciones sobre su obra. Dicho texto, escrito por Michael Oscar White, apareció publicado en el número de la revista Oracle fechado en diciembre de 1922. De ahí que todo haga pensar que este texto debió escribirse en la primera mitad de 1923. El significado del título, como muchos sabrán ya, es la versión latina de la frase hecha: «El arte por el arte».

5. Del prefacio de El retrato de Dorian Gray.

6. Todo este fragmento está extraído de El alma del hombre bajo el socialismo.

En el estudio del editor[7]

Una necesidad desesperada del entorno actual de aficionados es un estándar crítico cultivado que pueda librarnos de la devoción por valores falsos, convencionales y superficiales, además de ciegos a todo lo que es sincero, vital, penetrante o genuinamente extático en el arte. La relativa rareza de sangre joven ha comenzado a provocar un precario prejuicio filisteo, por lo que el sendero del artista intransigente en nuestro medio es mucho más espinoso de lo que debería ser. Son estos tiempos en los que un destello sutilmente emotivo en una apelación sentida a los nichos entusiastas y oscuros de la imaginación puede probablemente provocar una risita de superioridad si las palabras le suenan mínimamente extravagantes o poco familiares a una mente educada en la lectura de Dickens o el Saturday Evening Post. El hogareño y buen sentido común, sin duda, pero infelizmente desastroso para la afición literaria.

Ya es la hora, cree The Conservative, de desafiar definitivamente el agotado y estéril ideal victoriano que arruinó la cultura anglosajona durante setenta y cinco años y produjo una «poesía» timorata de gastadas sentimentalidades y trivialidades hinchadas, una prosa de ficción embotada de didactismo fuera de lugar e insípida artificialidad, un sistema mastodóntico de ademanes sociales, artificio y ornamento, y, lo peor de todo, una arquitectura artísticamente blasfema cuya insipidez indescriptible trasciende toda tolerancia, comprensión e, incluso, insulto.

Estas reflexiones vienen suscitadas por el conflicto urbano entre filisteos y griegos tan oportunamente precipitado por la crítica del señor Michael White a la poesía del señor Samuel Loveman. White, compartiendo su posición con los obstinados que condenan al artista que emplea materiales tan extraños como la imaginación y el éxtasis, ha provocado la natural oposición de ardientes fantaseadores, en concreto el señor Frank Belknap Long, hijo, cuya respuesta impresionista ha aparecido en esta misma publicación. Y ahora nos encontramos con que el señor Long es el objeto de un impagable sarcasmo con tintes cómicos a manos de los admiradores del señor White, un típico grupo bostoniano a cuyos miembros el puritanismo de Nueva Inglaterra les ha negado ese toque de locura etérea que capacita para la creación y apreciación del arte universal y fundamental.

¿Pero qué significan estas tibias hostilidades? ¿Deberíamos a fin de cuentas denunciar a todos nuestros victorianos eminentes tan solo por su apoyo al crítico que califica a Macaulay, Carlisle (sic), Emerson y Shaw como «grandes poetas», atribuye limitaciones únicas a la palabra estribillo, y se asienta estólidamente en los soportes del arte imaginativo? ¿Es esta protesta de jocosa, sensible claridad contra la intensidad simbólica y pintoresca una marca en sí de la obcecación victoriana en lugar de una sana defensa de la tradición frente a la innovación caótica? Con seguridad la posición del círculo del señor White no tiene fisuras si aceptamos el arte como un asunto del intelecto más superficial y del lugar común, dejando las emociones a un lado. The Conservative disiente solo porque cree, junto con la mayoría del mundo contemporáneo, que los cimientos actuales del arte difieren enormemente de aquellos que el mojigato siglo xix dio por sentados.

¿Qué es el arte sino un asunto repleto de impresiones, imágenes, emociones y sensaciones simétricas? Debe tener belleza y conmovernos, sin que nada más sea relevante. Puede tener coherencia o no tenerla. Puede versar sobre asuntos externos o fantasías simples, producido de un modo simple, y puede que siga un modelo claro y continuo, o si gira en torno a reacciones individuales a la vida de modo complejo y analítico, como lo hace mucho el arte moderno, tiende a fragmentarse en transcripciones aisladas de sensaciones ocultas y ofrecen un tejido suelto que requiere del espectador una exigente duplicación del estado de ánimo del artista. El clamor filisteo por una literatura de expresión plana y tema superficial pierde fuerza cuando asignamos a la literatura –en especial a la poesía– el lugar que le corresponde en el espacio de la estética, y se la compara con modalidades de expresión como la música y la arquitectura, que no hablan en el lenguaje que se aprende en las cartillas.

The Conservative no se ha convertido al dadaísmo. Al contrario, nada parece más cierto para esta publicación que la ingente producción radical de prosa y verso representa tan solo el extremo extravagante de una tendencia cuya auténtica aplicación artística es muchísimo más limitada. Rastros de esta tendencia, en los cuales se usan elementos pictóricos, y se recurre a palabras e imágenes sin conexión convencional para provocar sensaciones, puede encontrarse por toda la literatura, especialmente en Keats, William Blake y los simbolistas franceses. Esta concepción más amplia del arte no afrenta a ninguna tradición externa, pero respeta todas las creaciones del pasado o del presente que pueden mostrar un genuino ardor extático y un encanto no ordinariamente cimentado por entero en clichés emotivos.

Por tanto la risita estridente de los acomodaticios de la literalidad frente al artista extático está provocada sobre todo por la parcialidad así como por una formación convencional. Quien se mofa sigue casi siempre una tradición obsoleta, impregnada en la ortodoxia de la literatura inglesa de mediados del siglo xix en vez de estar inmerso en una corriente universal que no se confina ni a un tiempo ni a un país. Semejante pericia, como el proverbial homo unius libri[8], acaso pueda ser un formidable y agudo adversario, pero sus limitaciones provincianas obviamente lo inhabilitan para un pronunciamiento autorizado en asuntos que abarquen al espíritu humano por completo. «Les esprits mediocres», dice La Rochefoucauld, «condamnent d'ordinaire tout ce qui passe leur portée»[9]. Antes que aproximarse de modo intelectivo a una obra de arte un crítico debe absorber como mínimo los rudimentos del contexto en que ha sido desarrollada, lo que nos retrotrae al problema de lidiar con la reprensión victoriana y la risita que pretende desalentar un empeño estético sincero en el periodismo amateur.

The Conservative podría sencillamente reclamar un tenue espacio de investigación literaria más allá de aquellos críticos que están arrojando el siglo xix inglés en nuestras caras con tanto entusiasmo, firmeza y guasa. Sin desear emular su propia atractiva pompa de poderosos nombres arrojados en la florida página, acaso podría reflexionar en torno a titanes como Walter Pater, Lafcadio Hearn, Arthur Symons, Arthur Machen, Wilde, Gautier, Flaubert, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, D'Annunzio o Croce, titanes en torno a los cuales pueden ser disfrutadas incluso reseñas más acabadas. Ya al tanto de la existencia de este terreno más amplio, así como del alcance que ha ejercido en la idea contemporánea de arte, nuestros rigurosos filisteos no podrán hacer otra cosa salvo ampliar sus horizontes de tolerancia. Cuánto de ello comprendan o en qué medida simpaticen con ello es un asunto temperamental que es completamente ajeno al problema.

7. Texto publicado en el N.º 13 de The Conservative, julio de 1923. Este texto, junto a «Notas al azar», obtuvo el premio de ensayo de la

napa

(Asociación Nacional de Periodismo Aficionado) del periodo 1922-1923, por lo que fue más tarde reimpreso en National Amateur.

8. «Hombre de un solo libro».

9. «Los espíritus mediocres por lo general condenan aquello que sobrepasa su entendimiento». Está incluido en sus Máximas.

Notas al azar[10]

Entre los interesantes asuntos suscitados por la actual polémica entre filisteos y griegos dentro del ámbito de los aficionados hay una que al mismo tiempo concierne al humor y resulta paradójicamente bastante humorística en sí misma: el problema de cuándo reírse y cuándo no al diseccionar una producción literaria inusual ofrecida con total seriedad por un autor cuyos logros alcanzados lo sitúan de modo definitivo por encima de la muchedumbre de los ineptos y extravagantes. A muchos, y especialmente a los críticos de mayor edad, se les podría dar una respuesta absurdamente simple, y podría pasar por una divertida insistencia en el derecho del gato de Cheshire a ejercitar su prerrogativa hereditaria en toda ocasión, estableciendo de ese modo la inferencia de que la hipotética escritura disparatada, si involuntaria, es siempre inconsciente, y por lo tanto un defecto artístico fatal.

Esta actitud habitual es en primera instancia de tal calado que el mero hecho de cuestionarla expone a quien lo hace a sufrir las más hirientes carcajadas. Ejemplos de gravedad realmente hilarante son tan frecuentes que hacer un recuento de ellos oscurece todos los matices de la raíz del problema. Pero una observación desapasionada, despojada del deslumbramiento de lo obvio, revela una importante consideración modificadora en el hecho de que la comicidad recae siempre por completo en el sistema de pensamiento y valores en los que se siente inmerso el receptor, que, en resumen, lo ridículo es relativo, y condicionado por la verdad, inflexibilidad o la supremacía de determinadas ideas comunes que son absolutas para la multitud pero solamente virtuales cuando se indagan de cerca. La inteligencia y la educación, que abren nuevos terrenos a lo risible, cierran otros ya anticuados, por lo que el repertorio de lo risible de una etapa de la cultura es a menudo lo sacralizado para la siguiente, y viceversa.

Teniendo presente todo esto cuando nos centramos en la crítica literaria, percibimos la dificultad de establecer leyes inmutables sobre la risa en una época en la que todos los estereotipos son dúctiles. Buena parte de la literatura del pasado, seria y aceptada, especialmente cuando involucra motivaciones humanas y objetivos cósmicos, resulta netamente cómica para la mente versada en la ciencia contemporánea y la filosofía, y buena parte de la escritura moderna, cuando las concepciones están más relacionadas con lo subjetivo e imaginario y

no con el mundo real, le parece digna de carcajada y alborozo a la mente que está acostumbrada tan solo a la realidad literal y las creencias heredadas.

Así parece lo más acertado observar antes de reír. La sutil imaginería de un escritor a menudo requiere de un giro para encontrar un lado cómico evidente, aunque esto no resulte solo admirable sino a veces poderosamente original cuando se contempla como parte de un texto tan exótico, singular, subjetivo y esencialmente decorativo como los fantasmas retratados por Sime o Beardsley[11]. A un artista así no le pasa desapercibida la interpretación humorística que la prosaica literalidad puede aportar a una ocasional extravagancia –a menudo él mismo se ríe– pero retiene sus pintorescas tallas de Buda y Shiva con el mismo celo, conocedor de que encajan en su lejano, extraño reino de luz de luna alienígena y sueño perfumado de incienso, por muy extraño o ridículo que puedan parecer a la luz de un día laborable en la calle Mayor.

Lejos está The Conservative de desacreditar el humor en el periodismo aficionado. ¡El Elevado Pagāna sabe cuánto necesitamos este preciado bien! ¿Pero no hay momentos en que su juiciosa disciplina incrementa nuestro poder de creación y apreciación en ciertos campos? ¿Quién diría que el delicado toque arabesco de Lord Dunsany no ha sufrido cuando su ingenio se ha ido desprendiendo de él poco a poco, o que Arthur Machen no es más potente por la ingenuidad casi infantil de su perspectiva sobre el mundo onírico? ¿Y no es posible que alguna de la extremada delicadeza filistea de caprichos poco frecuentes mane de la ausencia de este humor más profundo y dominante que encuentra en toda la vida y esfuerzo humanos una irónica comedia? ¡Verdaderamente, la risa es una arte para los más refinados!

10. Publicado en The Conservative, N.º 13, julio de 1923. Este texto obtuvo también el galardón de la napa y fue más tarde publicado en National Amateur en noviembre de ese mismo año.

11. Lovecraft se refiere aquí a Sidney Sime (1867-1941), ilustrador británico que acompañó muchos textos de Dunsany, y Aubrey Beardsley (1872-1898), otro reconocido artista plástico británico.

El íncubo profesional[12]

A menudo se ha destacado que la ficción es el aspecto más endeble de la literatura amateur, y no creo que se trate de una aseveración errónea. Nadie puede negar el hecho de que no poseemos nada en el terreno del relato que pueda ser comparado con la poesía de Samuel Loveman, los ensayos de James F. Morton Hijo, los análisis críticos de Edward H. Cole, o las fantasías de Frank Belknap Long hijo. Es cierto que la señora Edith Miniter produce trabajo de la más alta calidad, pero desafortunadamente solo la más infinitesimal fracción de este aparece en la prensa aficionada. Nuestra pérdida es ganancia para el mundo exterior.

Por regla general se atribuye esta debilidad de la ficción a la falta de espacio, y ciertamente este factor es muy importante. Para el adecuado desarrollo de la idea de un relato, es completamente esencial disponer de espacio, y es algo que no podemos facilitar en las actuales condiciones de financiación. Pero recientemente he comenzado a creer que hay otra causa, una causa que se extiende hasta lo más profundo de la composición de la escena de Estados Unidos, y que nos afecta por nuestra demora en hacer una determinada distinción. Esta causa es la desesperada inferioridad y falta de talento artístico de todos los modelos de ficción burguesa estadounidense, y la descuidada distinción que existe entre la exitosa ficción profesional y las pretensiones artísticamente honestas en la expresión del yo a través de la narrativa.

Si el objetivo del periodismo amateur fuera formar a los jóvenes mostrencos en las habilidosas destrezas necesarias para la carpintería de la ficción profesional, nadie podría reclamar con razón ante la situación existente. Pero se ha sostenido en algunas ocasiones que el amateurismo es sinónimo de sinceridad estética, y por la veneración de la artesanía que es por sí misma un arte. Pero si esto es así, estamos en el camino equivocado, porque no hay nada artístico o auténtico mérito en el «relato breve vendible» que a menudo es la forma que cobran nuestros esfuerzos. No creo que ningún relato breve de mérito deba ser vendido a una publicación profesional promedio de las más populares salvo por accidente. Aquel que persigue producir ficción vendible está perdido como artista, porque las condiciones de la vida en Estados Unidos han hecho que sea imposible que el arte se produzca en el espacio del profesionalismo

popularizado.

Los editores y las editoriales no son los responsables de esta situación. Atienden a su público, y se arruinarían si no lo hicieran. E incluso cuando se traslada la responsabilidad a este espacio más amplio, si se es justo tampoco se puede ser muy osado en la exigencia de responsabilidades, porque el análisis ya ha demostrado que en su mayor parte es un problema inevitable, tan carente de remedio humano como el destino de cualquier protagonista de un drama griego. Aquí en Estados Unidos tenemos un público muy convencional y poco educado, un público formado en una fase u otra de la tradición puritana, y por eso embotado para la sensibilidad estética por la monótona y omnipresente sobrecarga del aspecto ético. Entre nosotros hay millones de personas que carecen de la independencia intelectual, valentía y flexibilidad necesarias para experimentar una excitación artística ante una situación realista y original, o como para sumergirse con empatía en una historia a menos que esta ignore el colorido y vívido universo de las emociones humanas y presente un argumento simple cimentado en valores artificiales, éticamente edulcorado y que conduzca a un desenlace obtuso que justifique todos los clichés actuales y no deje misterio alguno sin explicación para la comprensión superficial del más mediocre lector.

Es por esto que nuestra ficción profesional no es merecedora de la emulación de ningún artista literario. Los editores, en todo caso, no pueden ser, lógicamente, responsabilizados. Si cualquier revista solicitase y usara tipos de ficción artísticamente originales, vería decrecer su público hasta quedar reducido a acaso un único lector. La mitad de la gente no entendería de qué trata el relato, y la otra mitad encontraría a los personajes poco amables, porque estos personajes pensarían y actuarían como personas reales en lugar de los títeres a los que la clase media estadounidense se han acostumbrado y les han persuadido hasta considerarlos y aceptarlos como seres humanos. Esta es la inevitable situación en lo que respecta a la enorme masa de ficción que establece el modelo nacional y determina el tipo de formación técnica que se la da a todos los estudiantes de ficción incluso en nuestras mejores universidades.

Pero esto no es todo. Hay que añadirle a esto, como si se tratara de la perversidad de un destino maligno, la demanda de un público acelerado que pide una cantidad de producción excesiva. Por decirlo llanamente, el público estadounidense exige más narraciones por año de las que los autores auténticamente artísticos podrían llegar a producir. Un artista auténtico nunca trabaja aceleradamente salvo que así se lo pida su estado de ánimo, y nunca

produce en gran cantidad salvo en raras ocasiones. No puede acordar entregar un determinado número de palabras en un determinado tiempo, sino que debe trabajar de modo natural, gradual, algunas veces muy lentamente, y siempre sometido a las necesidades de su estado psicológico, valiéndose de los momentos mentales favorables y evitando producir su material cuando su cerebro se encuentra agotado o poco predispuesto a realizar un esfuerzo importante. Ahora bien, esto no sucederá mientras haya cientos de revistas que necesitan material para ofrecer a intervalos regulares. Demasiadas páginas por mes o incluso semanas para rellenar, y si los escritores con vocación artística se demoran, los editores deben encontrar lo siguiente que encuentren en la escala de valor: personas con cierto talento, que pueden aprender determinadas reglas mecánicas y detalles técnicos, y sacarlas adelante con cierta fluidez, cuyo único mérito pasa por encajar en los modelos y reverdecer las situaciones y reacciones que la gente ha encontrado interesantes en ocasiones anteriores. En muchos casos estos escritores alcanzan la popularidad, porque el público reconoce los elementos que le resultaron placenteros con anterioridad, y les satisface recibirlos de nuevo en una traslación diestra a una nueva forma. En realidad, el lector típico tiene poco gusto, y juzga basándose en caprichos, sentimentalismo y analogías. Por lo que se ha convertido en una tradición aceptada que la ficción norteamericana no es un arte sino un negocio, una cosa que puede aprenderse siguiendo una reglas por prácticamente cualquiera, exigiendo por encima de todo una sumisión absoluta de la personalidad y pensamiento propios en la corriente general de patrones convencionales que corresponden a la uniformemente desoladora visión de la vida sometida a un liderazgo mediocre. El éxito por lo tanto no lo experimenta el hombre genial, sino el mezquino astuto que sabe cómo captar el punto de vista del público y jugar con ello. Se construyen reputaciones de oropel brillante y conducen estúpidamente […] a cientos de por lo demás honestos y respetables fontaneros a tomar cursos por correspondencia para aplastar su individualidad e intentar ser como estas centelleantes «referencias» cuyos grandes logros no van más allá de ser mera charlatanería.

Esta es la situación de nuestra ficción: ¡hordas indiscriminadas de escritores, carentes de genio en su mayoría, intentando mediante métodos erróneos alcanzar un objetivo que es ya de partida el equivocado! Uno contempla el fenómenos en su apogeo en publicaciones como The Saturday Evening Post, donde hombres de mayor o menor talento se ven abrumados por el oro arrojado libremente para tasar el precio de su originalidad y conciencia artística. Un temible íncubo, que tan solo un puñado de almas hábiles u osadas logran sacudirse. Pero en el entorno de los aficionados no hay oro para influirnos o comprar nuestra

conciencia. Aquí, más que en ningún otro lado, debemos ser capaces de escribir por amor a la escritura y la excitación de la conquista estética. ¿No debemos al menos luchar por este objetivo, con la intención de que esta nuestra institución pueda ser un espacio de dignidad y valor reales en lugar de una acaso ridícula caricatura de la relamida esfera profesional?

12. Publicado en National Amateur, Vol. 46, N.º 4, correspondiente a marzo de 1924. S. T. Joshi, en la edición que recoge los ensayos de Lovecraft, destaca que la edición está llena de erratas y que no se ha encontrado el original para contrastarlas, por lo que la profusión de errores del último párrafo tiene complicado arreglo.

El omnipresente filisteo[13]

El progreso del amateurismo hacia un estado elevado es vacilante y tortuoso. Apenas avanzamos un paso aparece un obstáculo para bloquear el paso usando la forma de la mediocridad glorificada o la reacción estética y filosófica, por lo que la mitad de nuestra energía se gasta en barrer ideas falsas más que en acrecentar nuestro acervo de ideas genuinas. Así sucede en la mayoría de los aspectos de la vida, por lo que no es necesario lamentarse especialmente en nuestro caso, pero no por ello es menos irritante.

El año pasado ha contemplado un deprimente renacimiento de nociones obsoletas y un desfile de teorías agotadas sobre el arte, como quedó notoriamente ejemplificado en las críticas contra Loveman del pasado diciembre[14]. Se nos informó entonces siguiendo los mejores modales de mediados de la era victoriana que los temas clásicos son obsoletos, que Poe es censurablemente «morboso», que el paganismo de Swinburne es demasiado «blasfemo» como para un uso adecuado en un país decorosamente cristiano, que el verso no debe estar sobre los intereses y entendimiento de la «campechana» muchedumbre, que los poetas deben protestar contra las lacras de la época, y muchas más cosas de dicho talante. Esto ha precipitado una controversia aún en su apogeo, y ahora comienza a aparecer una refulgencia cursi de mojigatería y buenas costumbres bajo la cabecera Pauke’s Quill, editada y publicada por las diversas encarnaciones, autóctonas o de otro tipo, del fogoso adolescente Paul Livingston Keil, abogado.

Está lejos de ser la intención del que suscribe desalentar al joven señor Keil. De hecho, es nuestra sincera opinión que su vigorosa personalidad será en última instancia enormemente beneficiosa para la revitalización del periodismo amateur. Pero ciertas características suyas de hoy nos mueven a protestar en nombre del pensamiento racional y el progreso artístico frente a una renovada ola de reacción irreflexiva y puritanismo emocional que no puede hacer otra cosa que dañar el avance de la cultura del amateurismo.

El alegato del señor Keil en defensa de la censura literaria es algo particularmente peligroso porque despierta nuestra simpatía antes de que nos demos cuenta de todas sus implicaciones. No muchos de nosotros, incluso en

esta época, tienen una marcada tendencia hacia la pornografía pública, por lo que en general aceptaríamos de buen grado cualquier institución pensada para proscribir ofensas contra el buen gusto. Pero cuando se pasa a los problemas generados por su aplicación, y nos damos cuenta del modo tan absurdo en que toda censura nos pone en mano de autoridades dogmáticas y arbitrarias con ideas puritanas y ningún conocimiento verdadero de la vida o valor literario alguno, nos vemos obligados a reconocer que la libertad absoluta es el mal menor. La literatura actual, con su concienciada búsqueda de la sinceridad, debe contener necesariamente una enorme cantidad de material repugnante para aquellos que se aferran al hipócrita punto de vista decimonónico sobre el mundo. No es necesario que se encarne en vulgaridades, pero lo vulgar no puede ser obviado si el arte presente representa la vida. Los censores en realidad buscan eliminar estos materiales esenciales y legítimos, y si tuvieran más poder en su mano harían más daño incluso, como ha quedado en evidencia con la fútil acción contra Jurgen, y la actual prohibición del Ulises, ambos importantes contribuciones al arte contemporáneo[15]. Y, lo que no deja de ser irónico, esta misma censura tolera de modo tedioso, mediante tecnicismos legales, un número infinito de, dicho francamente, desagradables cloacas llenas de frívolas estupideces sin la mínima pretensión de tener significancia alguna tanto estética como intelectual.

Pero la mayor contribución al oscurantismo del señor Keil puede encontrarse bajo el encabezado «Opinión frente a hechos», donde de modo asiduo intenta probar que el mérito de la obra de un autor depende por completo en las posiciones filosóficas que sostiene. De acuerdo con nuestro sabio editor, la belleza no es tal si ha sido creada por un caballero que no pertenece a nuestra iglesia o apuesta a nuestro caballo como ganador. No importa la maestría de las pinceladas de un cuadro, no puede colgar de nuestra pared a menos que el pintor cuente con el beneplácito del Ku Klux Klan, la y.m.c.a. y la liga Epworth[16]. Esto resulta muy divertido, por no decir mucho más iluminador que la pieza magistral del señor Keil sobre la metáfora sin sentido: una oscura escena de taberna negra como un cuarto de pinta de cerveza. ¿Es posible que haya gente que siquiera haya creído alguna vez en algo así? Puede que así sea, todo era posible en la época victoriana. Hubo un periodo tenebroso, si nuestros bisabuelos no mienten, en que Shelley estaba proscrito en la mejor estantería del salón porque sus ideales sociales y religiosos «no eran lo suficientemente correctos»[17].

Pero estamos en 1923, una edad adulta, y no podemos malgastar tiempo en quimeras que caducaron con los dioramas de Rogers o la arpillera[18]. En

consecuencia no es alentador contemplar estos periódicos recrudecimientos. La andanada final del señor Keil contra la filosofía es una distinción improvisada entre «hecho» y «opinión» que nos hace preguntarnos qué sabiduría suprema ha elegido para él un asunto que todavía deja perplejas a las eminencias del planeta. Con seguridad nos gustaría conocer ese sólido e irrefutable cuerpo de hechos, contra el cual las opiniones carecen de sentido de modo absoluto e irremediable. De alguna manera, pese a ello, nos tememos que una expedición al respecto no haría más que devolvernos a una pregunta tan vieja como el hombre, y disolver las infantiles certezas del señor Keil de un modo parecido al de la Genealogía de la moral del señor Nietzsche, que ya se ha convertido en moneda de cambio habitual.

La aparición de Pauke's Quill debe ser bienvenida, no la menospreciemos, pero es una lástima que su efervescente influencia se restrinja al bando de la obstrucción y la reacción. Sin lugar a dudas madurará al tiempo que lo haga el propio señor Keil, y esperamos poder elogiar algún día por su apoyo viril a una civilización más sensata a la que se opone ahora con tan brioso ardor.

13. Publicado en mayo de 1924 dentro de la revista Oracle, Vol. 4, N.º 3.

14. Críticas que motivaron el texto «En el estudio del editor».

15. La novela Jurgen (1919), de James Branch Cabell (una novela que a menudo se cita como precursora de los mundos de fantasía de Tolkien, suscitó una demanda de la Sociedad de Nueva York para la supresión del vicio que buscaba prohibir el libro por considerarlo obsceno. En 1922 se desestimó dicha demanda y se permitió la venta del libro. El libro de Joyce estuvo prohibido en Estados Unidos hasta 1933.

16. El mayor apogeo del Klan como organización legal tuvo lugar en la década de los años veinte, al calor del éxito de la película de D. W. Griffith El nacimiento de una nación y la ola antisemita que barrió Estados Unidos. El Klan se caracterizaba por ser la encarnación de los valores más retrógrados.

La

y.m.c.a.

(Young Men Christian Association) es la Asociación de Jóvenes Cristianos.

La Liga Epworth fue fundada en 1889 por la iglesia metodista episcopal para el desarrollo de la fraternidad cristiana y promover la socialización bajo la influencia de la iglesia.

17. Shelley fue un reconocido ateo que publicó panfletos como La necesidad del ateísmo o Una refutación al deísmo.

18. John Rogers (1829-1904) se hizo famoso en vida por las reproducciones en escayola de sus pequeños grupos escultóricos de estética costumbrista y preciosista que se vendieron a un precio moderado a las clases medias. Se calcula que se llegaron a vender en torno a cien mil escayolas de los conocidos como «Grupos Rogers».

Horror sobrenatural en literatura

[1]

I. Introducción

La más antigua y potente emoción del ser humano es el miedo, y el más antiguo y fuerte tipo de pánico es el temor a lo desconocido. Son hechos que pocos psicólogos discuten, y como verdad admitida debe servir para establecer ya por siempre la autenticidad y dignidad de la narración de lo extraño como forma literaria. En contra de esta posibilidad se usarán todos los ejes del más sofisticado materialismo que se aferra a emociones comunes y eventos externos, y un idealismo ingenuamente insípido que menosprecia los motivos estéticos y clama por una literatura didáctica para elevar al lector hacia un grado asumible de risueño optimismo. Pero pese a dicha oposición el relato de lo raro ha sobrevivido, se ha desarrollado y alcanzado cotas destacables de perfección, basado como está en un principio profundo y elemental cuyo atractivo, si bien no siempre universal, debe haber sido siempre conmovedor y perenne en las mentes de aquellos que poseen la sensibilidad necesaria.

El atractivo de lo macabro espectral es por lo general escaso ya que demanda por parte del lector un cierto grado de imaginación y una capacidad de despegarse de lo rutinario. Hay pocos, relativamente, que estén lo suficientemente libres del conjuro de lo cotidiano como para poder responder a las llamadas de atención del exterior, así como los relatos de sentimientos y eventos ordinarios, y las distorsiones sentimentales habituales relacionadas con dichos sentimientos y eventos serán siempre las favoritas en el gusto de la mayoría, quizás de modo acertado, ya que gran parte de la experiencia humana está construida por el transcurso de esos materiales rutinarios. Pero aquel que es sensible estará siempre con nosotros, y algunas veces un singular golpe de fantasía es capaz de invadir una esquina oscura en la más dura de las molleras, por lo que no hay suficiente raciocinio, reformismo o análisis freudiano que pueda anular la excitación del susurro junto a la chimenea o en un bosque solitario. Aquí parece involucrarse un patrón psicológico o tradición, tan real y profundamente

arraigado en nuestra experiencia mental como cualquier otro patrón o tradición humanos, contemporáneo del sentimiento religioso y estrechamente relacionado con muchos de sus aspectos, y que, en gran medida, constituye una parte de nuestra herencia biológica innata hasta tal punto que es complicado que pierda su influencia como para que pueda desaparecer salvo en una parte minoritaria, pero importante, de nuestra especie.

Los primeros instintos y emociones formaron su respuesta al entorno en el cual se encontró. Los primeros instintos y emociones fueron los que conformaron su respuesta al entorno en el cuál se encontró. Se trató de sentimientos definidos, basados en el placer y el dolor, que se desarrollaron en torno a las causas y efectos que él alcanzó a entender, mientras que alrededor de los que no comprendía, y se encontró un universo repleto de ellos al principio, se tejió de modo natural un conjunto de personificaciones, interpretaciones maravillosas y sensaciones de asombro y miedo semejantes a aquellas a las que se enfrentaría una raza que tuviera escasos y simples conceptos, así como una experiencia limitada. Lo desconocido, que es también impredecible, pasó a ser para nuestros más primitivos ancestros una fuente terrible y omnipotente tanto de bendiciones como de calamidades, conocidas por la humanidad debido a razones crípticas y completamente ultraterrenas, y que pertenecen por tanto a esferas de la existencia de las cuales nada sabemos y en las que no tomamos parte. Los fenómenos relacionados con el sueño ayudaron igualmente a construir la noción de un mundo irreal y espiritual, y, en general, todas las condiciones de la vida primigenia y salvaje condujeron de modo enérgico a una percepción de lo sobrenatural en concreto, debido a la cual no necesitamos preguntarnos acerca de la minuciosidad con la que la esencia hereditaria del hombre ha terminado viéndose saturada por la religión y la superstición. Dicha saturación debe, por tratarse de un hecho sencillamente científico, ser contemplada como permanente en el sentido virtual, en tanto relacionada con el subconsciente y los instintos internos, pues aunque el ámbito de lo desconocido ha ido constriñéndose de modo incesante a lo largo de miles de años, hay una reserva de misterio que todavía rodea a buena parte del cosmos exterior, mientras que un vasto residuo de poderosas asociaciones heredadas se aferra alrededor de cada objeto y proceso que alguna vez fue misterioso, sin tener en cuenta que ahora pueda ser ya explicado. Y, más allá de esto, existe una fijación fisiológica de los viejos instintos en nuestros tejidos nerviosos, lo que podría hacerlos oscuramente operativos incluso cuando la mente consciente fuera purgada de toda capacidad de asombro.

Debido a que recordamos el dolor y la amenaza de la muerte de modo más vívido que el placer, y porque nuestros sentimientos hacia los aspectos beneficiosos de lo desconocido han sido desde su inicio capturados y formalizados por convencionales rituales religiosos, ha caído en el conjunto de los más oscuros y maléficos misterios cósmicos para pasar a figurar de modo prominente dentro de nuestro folclore sobrenatural más conocido. Esta tendencia, también, se ve reforzada de modo natural por el hecho de que la incertidumbre y el peligro están siempre relacionados, lo que convierte a cualquier tipo de mundo desconocido en mundo de posibilidades peligrosas y malvadas. Cuando a esa sensación de peligro y maldad se le agrega la inevitable fascinación por el asombro y la curiosidad, se genera un cuerpo compuesto de intensa emoción e imaginativa provocación cuya vitalidad debe por necesidad durar tanto como dure la existencia de la raza humana misma. Los niños han de tener siempre miedo de la oscuridad, y los hombres con mentes sensibles a este impulso heredado siempre temblarán ante la idea de esos mundos ocultos e insondables que albergan vida extraña y pueden latir en los abismos que se encuentran más allá de las estrellas, o presionar de modo terrible nuestro planeta desde dimensiones profanas que solo los muertos y los lunáticos alcanzan a vislumbrar.

Con cimientos como estos, no puede sorprender a nadie la existencia de una narrativa de horror cósmico. Siempre ha existido y siempre existirá, y no hay mejor prueba de su tenaz vigor que el impulso experimentado de vez en cuando por escritores de inclinaciones completamente opuestas a poner a prueba sus capacidades en narraciones aisladas, como si así descargasen de sus mentes ciertas formas fantasmales que de otro modo los acecharían. Por ejemplo, Dickens escribió varias narraciones inquietantes, Browning trazó el atroz poema «Childe Roland», Henry James Otra vuelta de tuerca, el doctor Holmes la sutil novela Elsie Venner, F. Marion Crawford La litera de arriba, entre otros ejemplos, la señora Charlotte Perkins Gilman, trabajadora social, El papel de pared amarillo, y el humorista W. W. Jacobs produjo esa notable delicadeza melodramática que es La pata de mono.

Este tipo de literatura de terror no debe ser confundida con otro tipo que es externamente similar pero psicológicamente muy diferente: la literatura del mero miedo físico y lo vulgarmente repulsivo. Ese tipo de escritura tiene, con certeza, su público, al igual que lo tiene la historia de fantasmas convencional o incluso la caprichosa o humorística donde los clichés formales o hasta el guiño cómplice del autor elimina el sentido auténtico de lo antinaturalmente mórbido; pero este

tipo de fenómenos no son la literatura de horror cósmico en su sentido más estricto. La narración auténticamente extraña se caracteriza por algo más que un asesinato secreto, unos huesos sangrientos o una presencia con forma de sábana que, siguiendo el cliché, arrastra unas cadenas. Una determinada atmósfera de miedo externo jadeante e inexplicable originado en fuerzas desconocidas debe estar presente, y debe quedar sugerida, expresándolo con seriedad y significancia, enfatizándolo como asunto central de aquello que es la más terrible concepción del cerebro humano: un suspense maligno y singular o una derrota de aquellas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguarda contra los ataques del caos y los demonios del espacio desconocido.

Naturalmente, no puede esperarse que todos los relatos extraños se ajusten a un único modelo teórico. Las mentes creativas son desiguales, y la mejor de las telas tiene sus taras de fábrica. Es más, buena parte de la producción de lo raro escogida lo es de modo inconsciente, haciendo su aparición en fragmentos memorables dispersos dentro de un conjunto de materiales cuyo efecto en conjunto puede ser de un tipo muy diferente. La atmósfera es de cenital importancia, ya que el criterio definitivo de pertenencia no es la construcción de una trama sino la creación de una sensación dada. Acaso pueda afirmarse, de modo general, que una narración rara cuyo objetivo sea adoctrinar o producir un efecto social, o en la que los hechos horrorosos sean finalmente explicados como procesos naturales, no puede ser considerada una verdadera narración de horror cósmico, pero eso no obvia el hecho de que estas narraciones a menudo poseen, en fragmentos aislados, construcciones de una atmósfera que los haría cumplir con todas las condiciones de la auténtica literatura de horror sobrenatural. Es por eso que acaso deba juzgarse un relato sobre lo raro no tanto por las intenciones del autor o por la mera mecánica del argumento, sino por el nivel de emociones que es capaz de alcanzar en sus aspectos menos banales. Si se logran provocar las sensaciones adecuadas, debe ser considerada por sus propios méritos como literatura de lo extraño en sus momentos más conseguidos, sin que importe el prosaísmo en el que pueda revolcarse más adelante. El único modo concluyente de saber si es realmente extraño acaso sea este: que haya sido capaz o no de generar en el lector una profunda sensación de temor y de contacto con esferas y poderes desconocidos; una actitud sutil de escucha asombrada, como si se captara el aleteo de unas alas negras o los arañazos producidos por entidades y formas alienígenas que provienen de más allá de los límites del universo conocido. Y, por supuesto, cuánto más capaz sea una historia de transmitir esa atmósfera de modo absoluto y homogéneo, mejor será como obra de arte en el ámbito del que hablamos.

II. Los albores del relato de terror

Tal como se espera naturalmente de una forma tan estrechamente conectada con las emociones primarias, el relato de terror es tan antiguo como el pensamiento y el discurso humanos.

El terror cósmico hace su aparición como ingrediente en las muestras más tempranas del folclore de todas las razas, y cristaliza en las más arcaicas baladas, crónicas y textos sagrados. Fue, de hecho, una característica destacada de la elaborada magia ceremonial, con sus rituales destinados a la evocación de demonios y espectros, que floreció ya en los tiempos prehistóricos, y que alcanzó su más elevado desarrollo en Egipto y las naciones semitas. Fragmentos como el Libro de Enoc o La llave menor de Salomón ilustran de modo patente la importancia de lo raro en la mentalidad oriental, y es sobre dichos objetos que se han basado duraderos sistemas y tradiciones cuyos ecos se extienden de modo impreciso hasta el día de hoy. Apariciones de este miedo trascendental han aparecido en la literatura clásica, y parece haber evidencia de un énfasis más acusado en la literatura baladista que se desarrolló en paralelo a la corriente clásica pero que no ha llegado hasta nosotros por carecer de un soporte escrito. La Edad Media, inmersa en una fantasiosa oscuridad, favoreció enormemente su expresión, y tanto Oriente como Occidente se dedicaron a preservar y amplificar el oscuro legado, partiendo ambos de tradiciones aleatorias y de la magia y la cábala formuladas de modo académico, que habían llegado hasta ellos. Las brujas, los hombres lobo, los vampiros y las momias anidaron en los labios de bardos y abuelas, y no precisaron de muchos estímulos para dar el salto final que permitió atravesar la frontera que separa el cuento oral o la canción popular de la composición literaria formal. En Oriente, el relato de lo raro tendió a asumir un espléndido colorido y vivacidad que casi llegó a convertirlo en fantasía pura. En Occidente, donde el místico teutón había bajado de sus oscuros bosques boreales y el celta recordaba aún extraños sacrificios en arboledas druídicas, asumió una intensidad terrible, así como una convencida solemnidad en sus atmósferas que duplicó la potencia de sus horrores entre explicitados e insinuados.

Buena parte del poder de la tradición del terror en Occidente se debe, sin duda, a la oculta, pero a menudo sospechada, presencia de un horrendo culto de

adoradores nocturnos cuyas extrañas costumbres, heredadas de las épocas anteriores a los arios y al desarrollo de la agricultura, cuando una raza achaparrada de mongoloides vagaba por Europa con sus rebaños y demás ganado, y está enraizada en los más repugnantes ritos de fertilidad de una antigüedad inmemorial. Esta religión secreta, transmitida de modo sigiloso entre el campesinado durante milenios a pesar de la aparente hegemonía de los cultos druídicos, grecorromanos o cristianos en las regiones a las que nos referimos, estuvo marcada por salvajes aquelarres de brujas en bosques solitarios y en distantes colinas durante las Noches de Walpurgis y Halloween, momentos del año establecidos para la cría de cabras, ovejas y demás ganado, que terminaron por convertirse en la fuente de la mayor parte de la enorme opulencia de la leyenda de la brujería, además de incitar las extendidas persecuciones contra sus practicantes, de las cuales el episodio de Salem se ha constituido en el más conocido ejemplo dentro del territorio de Estados Unidos. Análogo a este en lo esencial, y acaso de hecho conectado con él, se dio el espantoso sistema secreto de teología invertida o adoración satánica que provocó horrores tales como la famosa «Misa negra». Mientras nos dirigimos hacia un mismo fin acaso podamos mencionar las actividades de aquellos cuyos objetivos fueron de algún modo más científicos o filosóficos: los astrólogos, cabalistas y alquimistas del tipo de Alberto Magno o Ramón Llull, que abundaron en esas toscas épocas. El predominio y hondo alcance del espíritu terrorífico medieval en Europa, intensificado por el macabro desaliento provocado por las oleadas de epidemias, acaso pueda rastrearse de modo bastante proporcionado por las grotescas esculturas incluidas de modo encubierto en muchas de las más refinadas construcciones eclesiásticas del gótico tardío: las gárgolas demoníacas de Notre Dame y la abadía del monte Saint-Michel son dos de los ejemplos más famosos. Y a lo largo de todo el periodo, debe recordarse, existió de modo indistinto entre los instruidos y los que carecían de formación una fe incuestionable en todas las formas de lo sobrenatural, ya fuera desde la más delicada de las doctrinas cristianas a las más malsanas monstruosidades de la brujería y la magia negra. Los magos y alquimistas del Renacimiento (Nostradamus, Trithemius, John Dee, Robert Fludd y demás) no nacieron del vacío y la nada.

De este fértil terreno se nutrieron los tipos y personajes de los mitos más sombríos y de leyendas que persisten en la literatura rara hasta nuestros días, más o menos disfrazados o alterados por la técnica moderna. Muchos de ellos fueron tomados de las más tempranas fuentes orales, y forman parte del patrimonio permanente de la humanidad. La sombra que se aparece para pedir que se entierren sus huesos, el demonio enamorado que vuelve para llevarse a su

novia que aún vive, el amigo de la muerte o psicopompo que se desplaza mediante el viento nocturno, el hombre lobo, la cámara sellada, el hechicero inmortal; todo eso puede encontrarse ya en el interesante cuerpo de tradiciones medievales que el difunto Baring-Gould tan efectivamente reunió en forma de libro. Allí donde más fuerte fue la mística sangre del norte, la atmósfera de los relatos populares se presentó de modo más intenso; porque las razas latinas se caracterizan por un toque de racionalidad básica que desactiva incluso en las más extrañas supersticiones muchos de los destellos de encanto tan característicos de nuestros susurros nacidos entre los bosques y criados en el hielo.

Del mismo modo que toda la ficción encontró en primer lugar una encarnación extensa en la poesía, es en el verso donde puede encontrarse en fecha más temprana la entrada constante de lo extraño en la literatura convencional. Pese a ello resulta curioso que la mayoría de las menciones más antiguas se encuentren en textos en prosa: la aparición del hombre lobo en Petronio, los horripilantes pasajes en la obra de Apuleyo, la breve pero renombrada carta sobre fantasmas de Plinio el Joven a su amigo Sura y la singular recopilación de eventos extraordinarios realizada por el griego Flegón, liberto del emperador Adriano. Es en el texto de Flegón donde se encuentra por vez primera la historia de la novia cadáver, «Filinión y Machates», más tarde relatada por Proclo y en fechas más recientes fuente de inspiración para «La novia de Corinto» de Goethe y La aventura del estudiante alemán de Washington Irving. Pero en el momento en que los viejos mitos nórdicos cobran forma literaria, el momento posterior en que lo raro aparece ya como un elemento estable en la literatura de la época, se da sobre todo dentro de formas ajustadas a una métrica, como de hecho sucede en la mayor parte de la escritura estrictamente imaginativa de la Edad Media y del Renacimiento. Las eddas y las sagas escandinavas retumban con su horror cósmico, agitadas ante el contundente temor provocado por Ymir y su informe engendro; mientras nuestro anglosajón Beowulf y las narraciones continentales posteriores en torno a los Nibelungos están repletas de espeluznantes rarezas. Dante es un pionero en lo tocante a la captura clásica de atmósferas macabras, y en las majestuosas estrofas de Spenser aparecerán algo más que un puñado de detalles de terror fantástico a título paisajístico, argumental o en los personajes. La literatura escrita en prosa aporta La muerte de Arturo de Malory, en la cual se representan muchas situaciones espantosas que tienen como fuente las baladas más tempranas: el apoderarse de la espada y del trozo de seda bajo el cadáver en la Capilla peligrosa por parte de sir Lancelot, el espectro de sir Gawain y el demonio de Galahad; mientras que otros modelos menos acabados fueron extraídos sin duda de los vulgares y fantasiosos pliegos que eran devorados por

los menos instruidos con deleite absoluto. En el drama isabelino que alberga al doctor Faustus, a las brujas de Macbeth, al fantasma de Hamlet y la espantosa truculencia de Webster, acaso se pueda discernir con mayor facilidad la influencia de lo demoníaco en el público, un influjo intensificado ante el patente temor que despertaba la brujería existente, cuyos terrores y espantos, en principio más salvajes en el continente, comenzaron a resonar con mayor viveza en las islas Británicas cuando se desencadenaron las cazas de brujas durante el retinado de Jacobo I. A la acechante prosa mística se le une una larga serie de tratados de brujería y demonología que sirvieron para incentivar la excitada imaginación del público lector.

A través del siglo xvii hasta el xviii puede contemplarse una creciente masa de leyendas fugitivas y baladas protagonizadas por funestos personajes, pero todavía, sin embargo, aparecen bajo la superficie de la literatura correcta y mayormente aceptada. Las publicaciones sueltas de terror y rarezas se multiplicaron, y pudo vislumbrarse el ansioso interés despertado en el público por pasajes de La aparición de una tal señora Ternera de Defoe, una narración hogareña que narra la visita del espectro de una mujer muerta a una amiga que se encuentra lejos, escrita con la intención encubierta de alertar sobre un debate teológico sobre la muerte presentado de modo erróneo. Los estamentos más elevados de la sociedad estaban perdiendo toda fe en lo sobrenatural para entregarse a un periodo de racionalismo de corte clasicista. Así, comenzando con las traducciones de las narraciones orientales durante el reinado de la reina Ana y tomando forma definitiva en torno a mediados de siglo, se produjo la revitalización de la sentimentalidad romántica: la era de un renovado goce de la naturaleza, así como del resplandor de los tiempos pasados, de escenarios extraños, hechos impresionantes e increíbles maravillas. Puede ser encontrado primero en los poetas, cuya expresión adopta nuevos matices de asombro, extrañeza y estremecimiento. Y finalmente, tras la aparición de algunos detalles raros en las novelas de la época –como Las aventuras de Ferdinand, conde de Fathom de Smollett–, el instinto ya liberado se precipita por sí mismo en una nueva escuela de escritura, la escuela «gótica» de lo horroroso y lo fantástico expresado en ficción en prosa, larga o corta, cuya posteridad literaria está llamada a ser cuantiosa, y en no pocos casos de tan resplandeciente mérito artístico. Es, cuando se reflexiona sobre ello, digno de mención, que la narración de lo raro como una forma literaria fijada y académicamente reconocida haya tenido un nacimiento tan tardío. Su estímulo y atmósfera son tan viejos como el hombre, pero la narración de lo raro adaptada a la forma literaria es en sentido estricto hija del siglo xviii.

III. La novela gótica temprana

Ejemplos típicos del advenimiento de lo raro a la literatura británica más elevada son los hechizados y sombríos paisajes de Ossian, las visiones caóticas de William Blake, las grotescas danzas de las brujas en el «Tam o'Shanter» de Burns, el demonismo siniestro de «Christabel» o del «Viejo marinero» de Coleridge, el encanto espectral de «Kilmeny» de James Hogg, así como las aproximaciones al horror cósmico más contenidas de «Lamia» y muchos otros poemas de Keats. Nuestros primos teutones del continente fueron igualmente receptivos a la creciente inundación y el «Cazador salvaje de Bürger» y la incluso más famosa balada de la novia cadáver de «Lenore» –ambas imitadas en inglés por Scott, cuyo respeto por lo sobrenatural fue siempre considerable– son apenas una muestra de la riqueza de lo espeluznante que la balada germánica estaba comenzando a proporcionar. Thomas Moore adaptó de estas mismas fuentes la leyenda de la macabra novia cadáver (usada posteriormente por Prosper Mérimée en La venus de Ille, y cuyo recorrido puede rastrearse hasta la antigüedad más lejana) que resuena de modo tan escalofriante en su balada El anillo; mientas que Fausto, la inmortal pieza de Goethe, al evolucionar desde la balada a la clásica tragedia cósmica imperecedera, puede ser considerada como la cumbre que alcanzó este ímpetu poético germánico.

Pero fue a un alegre y mundano británico –ni más ni menos que Horace Walpole– a quien le tocó la tarea de darle al creciente impulso una forma definitiva mediante lo que se convirtió en el fundador del relato de terror como un modelo ya establecido. Aficionado tanto al romance como al misterio medievales, y también a una diversión de diletante, y además con un pintoresco castillo de imitación gótica situado en Strawberry Hill como morada, Walpole publicó en 1764 El castillo de Otranto, un relato sobrenatural que, aunque en sí sea poco convincente y esencialmente mediocre, estaba destinado a ejercer una influencia sin parangón en la literatura de lo extraño. Presentado en principio como una versión realizada por alguien denominado «el caballero William Marshal» traduciendo un mítico original italiano de un tal «Onuphrio Muralto», el autor terminó reconociendo más tarde su relación con el libro y disfrutó de su instantánea y extensa popularidad, que se extendió en la forma de varias ediciones, dramatizaciones tempranas y numerosas imitaciones surgidas tanto en

Inglaterra como en Alemania.

La historia –tediosa, artificial y melodramática– se ve además lastrada por un vigoroso y prosaico estilo cuya urbana vivacidad no deja espacio para la creación de una atmósfera auténticamente extraña. Nos cuenta la historia de Manfred, un príncipe usurpador y carente de escrúpulos decidido a fundar una dinastía que, tras la misteriosa muerte súbita de su único hijo, Conrad, en la noche de bodas de este último, intenta deshacerse de su esposa Hippolita y casarse con la dama que estaba destinada al desafortunado joven, quien, por cierto, fallece aplastado por el impacto de un casco gigante en el patio del castillo. Isabella, la enviudada novia, huye al encontrarse en esta situación, y en las criptas subterráneas bajo el castillo se topa con un noble joven salvador, Theodore, quien parece ser un campesino pero conserva un inquietante parecido con el anterior señor que gobernó el castillo antes del mandato de Manfred: Alfonso. Poco después, diversos fenómenos sobrenaturales comienzan a ocurrir en el castillo: se van descubriendo los fragmentos de una gigantesca armadura en diversas localizaciones, un retrato escapa del marco que lo delimita, un trueno atronador destruye el edificio y el colosal espectro enfundado en una armadura de Alfonso asciende desde las ruinas para elevarse entre las nubes camino del seno de san Nicolás. Theodore, tras haber cortejado a Matilda, la hija de Manfred, y perderla a causa de su fallecimiento, porque es sacrificada por error a manos de su padre, se descubre como hijo de Alfonso y heredero legítimo de la propiedad. Él cierra el relato casándose con Isabella, disponiéndose así a vivir felices para siempre, mientras Manfred, cuya usurpación ha sido la causa de la prematura muerte de su hijo y las amenazas sobrenaturales que ha sufrido, se retira a hacer penitencia en un monasterio, a la vez que su entristecida esposa busca asilo en un convento cercano.

Este es el relato, simple, forzado y desprovisto del auténtico horror cósmico que caracteriza a la literatura de lo extraño. Pese a ello, fue tal el ansia de la época por esos ligeros toques de extrañeza y atavismos espectrales que refleja, que fue recibida con completa seriedad por los lectores más sensatos y resultó de ese modo, pese a su ineptitud intrínseca, elevada a un pedestal de excelsa importancia en la Historia de la literatura. Aunque si algo logró por encima de todo fue crear un escenario novedoso, poblado por personajes-marioneta y donde tienen lugar hechos inusuales. Esto, en las manos diestras de escritores más avezados en la creación de lo extraño, estimuló el desarrollo de una escuela gótica de carácter imitativo que, a su vez, inspiró a los verdaderos tejedores del terror cósmico: la estirpe de auténticos artistas que encabeza Poe. Esta novedosa

parafernalia dramática estaba cimentada en primera instancia por el castillo gótico, con su asombrosa antigüedad, amplios y laberínticos espacios, alas desiertas o en ruinas, húmedos pasadizos, insalubres catacumbas ocultas, y una plétora de espectros y espantosas leyendas como núcleo del suspense y del sobresalto sobrenatural. Además, solía incluir al noble tiránico y malévolo como villano, a la piadosa heroína, hostigada durante mucho tiempo y por lo general insípida que atraviesa los mayores terrores y sirve como punto de vista y foco de la identificación del lector, el valiente e inmaculado héroe, siempre de alta cuna pero por lo habitual disfrazado bajo un humilde aspecto. También la convención de los altisonantes nombres extranjeros, sobre todo italianos, para los personajes, y el catálogo infinito de propiedades escénicas que abarca extraños focos de iluminación, trampillas húmedas, lámparas agonizantes, manuscritos escondidos y mohosos, bisagras que chirrían, tapices que se agitan y demás detalles similares. Toda esta parafernalia reaparece para entretenimiento del lector, aunque a veces logra efectos sobrecogedores, a lo largo de la historia de la novela gótica, y permanece viva a día de hoy, aunque la mayor sutilidad de la técnica actual la obliga a asumir formas menos ingenuas y obvias. Se había dado con un entorno armonioso para una nueva escuela, y el mundo literario no tardó en aprovechar la oportunidad.

La novela alemana evidenció de inmediato la influencia de Walpole, y pronto se convirtió en sinónimo de lo extraño y lo espectral. En Inglaterra, una de las primeras imitadoras fue la famosa señora Barbauld, entonces señorita Aikin, quien en 1773 publicó un fragmento no finalizado titulado «Sir Bertrand», en el cual tocó las cuerdas del terror genuino con una destreza que en modo alguno puede ser tildada de torpe. Un noble, en un páramo oscuro y solitario, atraído por el tañido de una campana y una luz distante, entra en un extraño y antiguo castillo coronado por torretas cuyas puertas se abren y cierran y cuyos azulados fuegos fatuos conducen a misteriosas escaleras que llevan a callejones sin salida y sombrías estatuas que se mueven. Finalmente se topa con un ataúd ocupado por una mujer muerta, a la que Sir Bertrand besa y, con dicho beso, el escenario desaparece para convertirse en un espléndido apartamento donde la mujer, devuelta a la vida, da un banquete en honor de su salvador. Walpole admiró este relato, pese a que mostró muy poco respeto a un descendiente más prominente de su Otranto: El viejo barón inglés, de Clara Reeve, publicado en 1777. Para ser honestos, este relato carece de la auténtica vibración del tono de oscuridad y misterio que distingue al texto de la señora Barbauld, y aunque es menos tosco que la novela de Walpole, y se ciñe a una economía del horror mucho más artística al recurrir a tan solo una figura espectral, es pese a ello muy insípido

para ser considerado importante. Aquí de nuevo nos encontramos al virtuoso heredero del castillo disfrazado de campesino y que ve restaurada su herencia mediante el fantasma de su padre. De nuevo aquí se da un caso de extensa popularidad que lleva a tener varias ediciones, dramatizaciones e incluso una traducción al francés. La señorita Reeve escribió otra novela de lo extraño, desafortunadamente jamás publicada y hoy perdida.

La novela gótica quedó así establecida como forma literaria, y los ejemplos se multiplican de modo desconcertante a medida que el siglo xviii se encamina hacia su fin. El receso, escrito en 1785 por la señora Sophia Lee, utiliza un caso histórico que involucra a dos de las hijas de la reina María de Escocia, y aunque no recurre a lo sobrenatural, emplea los escenarios y mecanismos de Walpole con gran destreza. Cinco años más tarde, todos los focos existentes palidecen ante la aparición de una nueva luminaria de orden marcadamente superior: la señora Ann Radcliffe (1764-1823), cuyas famosas novelas convirtieron al terror y al suspense en una moda, y que establecieron nuevos y más elevados estándares en el terreno de la atmósfera macabra capaz de inspirar miedo a pesar de la provocadora costumbre de destruir sus protagonistas espectrales mediante elaboradas explicaciones mecánicas al cierre de sus relatos. A los acostumbrados artificios góticos de sus predecesores la señora Radcliffe les añadió un sentido genuino de lo sobrenatural tanto en los escenarios como en los hechos que la aproximaron a la genialidad: cada matiz concerniente a las localizaciones y la acción contribuían artísticamente a la impresión de ilimitado espanto que buscaba producir. Un puñado de siniestros detalles como un rastro de sangre en las escaleras de un castillo, un gemido en una cripta distante o una extraña canción oída en un bosque en medio de la noche pueden producir las más poderosas sensaciones de un horror inminente, sobrepasando en gran medida las extravagantes y laboriosas elaboraciones de otros. Esas imágenes no pierden para nada potencia en sí mismas porque sean explicadas antes del cierre de la novela. La imaginación visual de la señora Radcliffe era muy poderosa y aparece tanto en sus deliciosos toques paisajísticos –siempre trazados con amplios y glamurosos brochazos pictóricos que jamás descienden al detalle– como en sus salvajes fantasías. Sus debilidades más notorias, dejando a un lado la costumbre de la explicación prosaica, son la tendencia a recurrir a la geografía y la historia con muchas inexactitudes, y la fatal predilección por esparcir insípidos pequeños poemas en las páginas de sus novelas, atribuyéndolos a sus personajes.

Radcliffe escribió seis novelas: Los castillos de Athlin y Dunbayne (1789), Un romance siciliano (1790), El romance del bosque (1791), Los misterios de

Udolfo (1794), El italiano (1797) y Gaston de Blondeville, escrito en 1802 pero publicado de modo póstumo en 1826. La más famosa, con mucho, es el Udolfo, y puede considerarse un modelo de la novela gótica temprana en su esplendor. Se trata de la crónica de Emily, una joven francesa que se ha trasladado a un viejo y portentoso castillo en los Apeninos tras la muerte de sus padres y el matrimonio de su tía con el señor del castillo: el intrigante noble Montoni. Ruidos misteriosos, puertas que se abren, espantosas leyendas y un desconocido terror escondido en un nicho tras un velo negro operan como conjunto y en rápida sucesión para perturbar a la heroína y su fiel asistente Annette. Aunque finalmente, tras la muerte de su tía, ella escapa con la ayuda de otro visitante del castillo que ha descubierto un poco antes. En su camino de huida a casa se detiene en un castillo poblado de nuevos horrores –en el ala abandonada de la noble mansión donde la señora del mismo residía, y su lecho de muerte donde la cubre la negra mortaja– pero pese a ello finalmente vuelve a terreno seguro y a la felicidad con su amante Valancourt, tras el esclarecimiento de un secreto que durante tanto tiempo pareció envolver aspectos misteriosos de su nacimiento. Es obvio que no son más que materiales ya conocidos reelaborados, pero está todo hecho con tanto acierto que Udolfo será ya para siempre un clásico. Los personajes de Radcliffe no son más que marionetas, pero lo son de un modo menos evidente que los de sus predecesores. Y en la creación de atmósferas destaca de modo preminente respecto a sus contemporáneos.

De entre los innumerables imitadores de la señora Radcliffe, el novelista norteamericano Charles Brockden Brown es quien se mantiene más cercano a su espíritu y sus métodos. Al igual que hace ella, él denigra sus creaciones con explicaciones que las naturalizan, pero, también como ella, posee una sorprendente capacidad para crear atmósferas que le otorgan a sus horrores una espantosa vitalidad en tanto sigan careciendo de explicación. Se diferencia de ella en su despectivo rechazo a la parafernalia y propiedades superficialmente góticas y por elegir escenarios norteamericanos contemporáneos para sus misterios, pero hay que recalcar que ese repudio no afecta ni al espíritu ni al tipo de hechos propios de la novela gótica. Las novelas de Brown incluyen algunas memorables escenas de espanto, y sobrepasa incluso la excelencia de Radcliffe a la hora de describir los mecanismos de la mente perturbada. Edgar Huntly comienza con un sonámbulo que escava una tumba, pero luego se ve aquejado de toques de didactismo propios de la visión de William Godwin[2]. Ormond involucra a un miembro de una siniestra hermandad secreta. Esta y Arthur Mervin describen la plaga de la fiebre amarilla, que el autor pudo contemplar tanto en Filadelfia como en Nueva York. Pero el más famoso de los libros de

Brown es Wieland o la transformación (1798) en la que un alemán de Pensilvania, inmerso en una ola de fanatismo religioso, escucha voces y sacrifica a su mujer y a sus hijos. Su hermana Clara, que es quien narra la historia, logra escapar por poco. El escenario, situado en la finca maderera de Mittingen, en las estribaciones más remotas del río Schuylkill, es dibujado de modo muy vívido, y los terrores de Clara, asediados por tonos espectrales, crecientes temores y el sonido de extraños pasos en la casa desierta, han sido modelados al completo con auténtica destreza literaria. En el cierre, se ofrece una patética explicación relacionada con la ventriloquía, pero el ambiente, hasta dicha explicación, es genuino. Carwin, el maligno ventrílocuo, es un villano típico en la línea de Manfred o Montoni.

IV. La cumbre de la novela gótica

El horror en literatura alcanza una nueva cota de malignidad en la obra de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), cuya novela El monje (1796) alcanzó una enorme popularidad y le valió el apodo de «Monje» Lewis. Este joven autor, educado en Alemania e impregnado por el fantástico conjunto de tradiciones teutonas que le eran totalmente desconocidas a la señora Radcliffe, llevó al terror a formas más violentas que su gentil predecesora jamás se habría atrevido a imaginar, y obtuvo como resultado una obra maestra de vívidas pesadillas cuyo reparto gótico está aliñado con cargas añadidas de crueldad. La historia que cuenta es la de un monje español, Ambrosio, que, sumido en un estado de envanecida virtud, se ve tentado a sucumbir en las más profundas fosas del mal por un demonio disfrazado como la doncella Matilda. Finalmente, cuando está esperando la muerte a manos de la Inquisición, es invitado a comprar su huida pagando con su alma como precio, pues considera que en ese momento tanto su cuerpo como su alma se encuentran ya perdidos. De modo inmediato, el demonio, con aire burlón, lo lleva a un lugar solitario y le informa de que ha vendido su alma en vano, ya que tanto el perdón como una oportunidad de salvación se estaban vislumbrando en su futuro cuando cerró su horrendo trato y, a continuación, completa de modo sardónico el engaño reprendiéndole por sus antinaturales crímenes, así como arrojando su cuerpo por un precipicio mientras arrebata su alma para entregarla a la perdición eterna. La novela presenta algunas descripciones espantosas, como las del encantamiento en las criptas subterráneas

del cementerio conventual, el incendio del convento y el terrible final del miserable abad. Hay trazos de espléndido vigor en la trama secundaria donde se narra cómo el marqués de las Cisternas se encuentra con el espectro de su antepasada errabunda, la Monja sangrante. En concreto la visita del cadáver al lecho del marqués y el ritual cabalístico en el cual el Judío errante lo ayuda a comprender y erradicar este tormento de ultratumba. Sin embargo, El monje aparece lastrado cuando se lee como conjunto: es demasiado larga y difusa, y casi toda su potencia se ve afectada por su ligereza y por la reacción embarazosamente excesiva frente a esos modelos de decoro que en principio Lewis despreciaba por mojigatos. Una cosa muy importante debe ser dicha sobre el autor, y es que jamás echa por tierra sus visiones espectrales con explicaciones que las naturalicen. Tiene éxito al romper la tradición heredada de Radcliffe y agrandar el ámbito de la novela gótica. Lewis escribió muchas más cosas que El monje. Su drama, El espectro del castillo, fue representado en 1798, y más adelante tuvo tiempo para escribir otras ficciones valiéndose del formato de la balada: Cuentos de terror (1799) y Cuentos maravillosos (1801), así como una serie de traducciones del alemán.

Las novelas góticas, tanto inglesas como alemanas, aparecían ya en una profusión multitudinaria y mediocre. La mayoría de ellas eran poco menos que ridículas a la luz de un criterio maduro, y la famosa sátira de la señorita Austen, La abadía de Northanger, no era una inmerecida réplica a una escuela que se había sumido en el más completo absurdo. Esta escuela en concreto se estaba agotando, pero antes de su relegación última apareció su figura más notable en la persona de Charles Robert Maturin (1782-1824), un oscuro y excéntrico clérigo irlandés. De entre un extenso corpus de variados textos que incluye una confusa imitación de las novelas de Radcliffe: Venganza fatal o la familia de Montorio (1807), Maturin terminó por evolucionar hasta dar con la obra maestra del terror más vívido que es Melmoth, el errabundo, en la que el relato gótico alcanzó cimas de auténtico terror espiritual como no había conocido hasta entonces.

Melmoth es el relato de un caballero irlandés que, en el siglo xvii, obtuvo de manera sobrenatural una extensión de su vida por parte del Diablo pagando a cambio con su alma. Podría salvarse en el caso de que lograse persuadir a alguien de que acepte el trato, asumiendo su estado actual, pero nunca llega a lograrlo, no importa lo ardua que se la búsqueda de aquellos a los que su desesperación ha hecho imprudentes y ansiosos. El marco en el que se desarrolla la historia es bastante burdo, y acarrea una tediosa extensión, con episodios digresivos, narraciones dentro de narraciones, ensambladas con

trabajosos encajes y coincidencias. Pese a ello, en varios momentos de esta interminable dispersión se siente el hálito de una fuerza que no puede encontrarse en ninguna otra obra de esta índole: algo que la emparienta con la verdad esencial de la naturaleza humana, una comprensión de las fuentes más profundas del verdadero miedo cósmico, y la ferviente agitación de pasión empática por parte del escritor que convierte al libro en un documento auténtico de expresión estética personal más allá de un mero artificio o composición brillante. Ningún lector desprejuiciado puede dudar de que Melmoth representa un enorme avance en la evolución del relato de terror. El miedo es extirpado del territorio de lo convencional y transmutado en una horrible nube que ensombrece el destino mismo de la humanidad. Los escalofríos del propio Maturin, el trabajo de alguien capaz de estremecerse a sí mismo, resultan muy convincentes. La señora Radcliffe y Lewis se muestran como presa fácil para la parodia, pero sería muy complicado encontrar una nota falsa en la acción febrilmente intensificada o en la alta tensión atmosférica del irlandés, cuya emotividad menos alambicada, junto a la cepa del misticismo celta, le proporcionaron las mejores dotes naturales para llevar a cabo su tarea. Sin duda, Maturin es un hombre de verdadero genio, y así fue reconocido por Balzac, que sumó Melmoth al Don Juan de Molière, el Fausto de Goethe y Manfred de Byron como las supremas figuras alegóricas de la literatura europea moderna, y escribió una caprichosa pieza llamada «Melmoth reconciliado», en la que finalmente el Errabundo logra traspasar su trato infernal a un banquero parisino cargado de deudas, que a su vez lo transmite mediante una extensa cadena de víctimas hasta que un jugador confeso muere cuando lo posee, por lo que con su condena elimina la maldición. Scott, Rossetti, Thackeray y Baudelaire son otros de los titanes que manifestaron su admiración incondicional por Maturin, y es muy significativo el hecho de que Oscar Wilde, cuando tras caer en desgracia marchó al exilio, eligiera asumir en sus últimos días en París el nombre de «Sebastian Melmoth».

Melmoth contiene escenas que incluso a día de hoy no han perdido su capacidad de provocar terror. Un lecho de muerte inaugura la trama del libro: un viejo avaro está aterrorizado por algo que ha contemplado. Disfruta además de la presencia de un manuscrito que ha estado leyendo y un retrato familiar que cuelga en un oscuro armario de su casa centenaria en el condado de Wicklow. Pide a su sobrino John que acuda junto a él, puesto que está en el Trinity College de Dublín, y este, apenas llega, comienza a contemplar muchas cosas misteriosas. Los ojos del retrato resplandecen de un modo horroroso, y en un par de ocasiones una figura que recuerda de modo tenebroso a la del retrato

aparece momentáneamente en la puerta. El miedo se cierne sobre la casa de los Melmoth, ya que uno de sus antepasados, «J. Melmoth, 1646», es quien está representado en el retrato. El agonizante avaro confiesa que ese hombre, los hechos ocurren un poco antes del año 1800, está vivo. Finalmente el avaro muere, y en su testamento pide al sobrino que destruya tanto el retrato como el manuscrito que puede encontrar en una gaveta en concreto. Mediante la lectura del manuscrito, que fue escrito a finales del siglo xvii por un inglés llamado Stanton, el joven John se entera de un terrible suceso que tuvo lugar en España en 1677, cuando el escritor conoció a un horrible compatriota que le contó cómo había presenciado la muerte de un sacerdote que había intentado acusarle de estar poseído por la más terrible de las maldades. Más tarde, tras cruzarse de nuevo con el hombre en Londres, Stanton es internado en un manicomio y es visitado por un extraño, cuya aparición es anunciada por una música espectral y en cuya mirada brilla un fulgor letal. Melmoth el errabundo, porque él es el maligno visitante, le ofrece al prisionero la libertad a cambio de aceptar el trato con el Diablo. Pero, al igual que todos los otros a los que Melmoth se ha aproximado, Stanton es capaz de resistir la tentación. La descripción que realiza Melmoth de los horrores de la vida en un manicomio, a los que recurre para intentar convencer a Stanton, es uno de los pasajes de mayor potencia de todo el libro. Pasado el tiempo Stanton es liberado, y pasa el resto de su vida intentando localizar a Melmoth, hasta acabar descubriendo la residencia ancestral donde habita toda la familia. Les hace a ellos entrega del manuscrito, que ya en el momento en que John lo maneja contiene apenas unos fragmentos en estado ruinoso. John destruye tanto el retrato como el manuscrito, pero en sueños recibe las visitas de su horroroso ancestro, que deja una marca azul y negra en su muñeca.

El joven John pronto recibe la visita de un náufrago español, Alonzo de Monçada, que ha escapado al sacerdocio impuesto y la amenaza de la Inquisición. Ha sufrido lo indecible y las descripciones de las experiencias durante su tormento y de las prisiones subterráneas de las que ha llegado incluso a escapar se han convertido ya en clásicos, pero tuvo la fuerza suficiente para resistir al ofrecimiento de Melmoth el errabundo cuando se le acercó mientras pasaba sus peores momentos en la cárcel. En la casa de un judío que le dio cobijo tras su huida descubre una cantidad de manuscritos que describen los actos de Melmoth, incluyendo el cortejo de una dama en una isla india, Immalee, que más tarde ejerce sus derechos hereditarios en España y pasa a ser conocida como Doña Isidora, así como de su horroroso matrimonio con ella oficiado mediante el cadáver de un anacoreta muerto una medianoche en la capilla

ruinosa de un monasterio hechizado y detestable. Toda esta narración que Monçada le cuenta al joven John ocupa casi todo el cuarto volumen del libro, y esta desproporción es lo que se ha considerado uno de los errores fundamentales en la escritura del libro.

Finalmente, el coloquio entre John y Monçada se ve interrumpido por la aparición del mismísimo Melmoth el errabundo. Sus ojos relampagueantes ahora lucen apagados y se hace evidente cómo la decrepitud se está apoderando de él. El plazo del pacto ha llegado a su fin, y ha regresado a su hogar tras un siglo y medio para encontrarse con su destino. Advierte a todos los presentes en la sala de que, sin que importen los sonidos que puedan escuchar esa noche, él quiere esperar su final solo. El joven John y Monçada escuchan espantosos aullidos, pero no se entrometen hasta que el silencio llega con el amanecer. Al entrar se encuentran la habitación vacía. Unas huellas de barro los dirigen a una puerta trasera, que da a un acantilado con vistas al mar, y en el borde del precipicio hay señales que evidencian el fatigoso arrastre a la fuerza de algún tipo de cuerpo pesado. A cierta distancia debajo del borde, sobre un peñasco, se encuentran con la bufanda que llevaba el errabundo, pero no se vuelve a saber cosa alguna sobre él jamás.

Esta es la historia, y resulta imposible dejar de notar la diferencia entre este relato de horror modulado, sugestivo y artísticamente moldeado y, por decirlo con las palabras del profesor George Saintsbury, «el artístico pero acaso demasiado cándido racionalismo de la señora Radcliffe y el estilo extravagante, a menudo demasiado pueril, a veces descuidado y cargado de mal gusto, de Lewis». El estilo de Maturin merece detenerse a elogiarlo, porque su directa contundencia y vitalidad lo eleva por encima de las pomposas artificialidades en que cayeron sus predecesores. La profesora Edith Birkhead, en su Historia de la novela gótica, observa atinadamente que, con todos sus defectos, Maturin fue el más grande así como el último de los góticos. Melmoth fue leído ampliamente e incluso dramatizado, pero su aparición tardía dentro de la evolución del género lo privó de la tumultuosa popularidad de Udolpho y El monje.

V. Las derivaciones de la ficción gótica

Entretanto, otros no habían estado mano sobre mano, de modo que, dejando a un lado la espantosa plétora de basura del tipo de Horrendos misterios del marqués von Grosse (1796), Niños de la abadía de la señora Roche (1796), Zofloya de la señora Dacre (1806) y las efusiones colegiales del poeta Shelley recogidas en Zastrozzi (1810) y St. Irvyne (1811), ambas imitaciones de Zofloya, aparecieron bastantes libros de lo extraño tanto en inglés como en alemán. Clásico por méritos propios, y marcadamente distinto de sus contemporáneos por haberse basado en los cuentos orientales y no en la novela gótica a lo Walpole es la celebrada Historia del califa Vathek, del acaudalado diletante William Beckford, escrita en primera instancia en francés pero que apareció en una traducción al inglés antes que en el original. Los relatos orientales, introducidos en la literatura europea a comienzos del siglo xviii a través de la traducción francesa de Galland de la inagotablemente opulenta Las mil y una noches se habían convertido en una moda exitosa, a la que se recurría tanto por su poder alegórico como por su capacidad de entretenimiento. El humor inteligente que solo la mente oriental sabe conjugar con lo extraño supo cautivar una generación sofisticada, hasta el punto de que los nombres de Bagdad y Damasco se convirtieron en presencia recurrente en la literatura popular como lo serían pronto los de elegante origen italiano o español. Beckford, conocedor de la narrativa oriental, supo captar su atmósfera con inusual receptividad, y en su fantástico libro reflejó de modo vívido la opulencia, el agudo desencanto, la anodina crueldad, las traiciones de la vida urbana y el sombrío horror espectral del espíritu sarraceno. Rara vez la fuerza de su temática siniestra se ve desactivada por su uso del ridículo como aderezo, y el cuento avanza con la pompa de la fantasmagoría en la que la risa es solo la de los esqueletos que celebran su festín bajo las cúpulas arabescas. Vathek es la historia del nieto del califa Haroun, quien, atormentado por esa ambición de poder, placer y aprendizaje ultraterrenos que eran los acicates del típico villano gótico o del héroe byroniano (tipos afines en lo esencial), es seducido por un genio malvado para buscar el trono subterráneo de los poderosos y fabulosos sultanes preadamitas en los abrasadores salones de Iblís, el diablo mahometano. Las descripciones de los palacios y divertimentos de Vathek, de la maquiavélica hechicera-madre Carathis y su torre de bruja habitada por cincuenta negras tuertas, de su peregrinaje a las ruinas encantadas de Istakhar (Persépolis) y de la pícara prometida Nouronihar, a quien de manera traicionera conoce en el camino, de las torres y terrazas primigenias de Istakhar recortadas contra la ardiente luz de la luna sobre la tierra reseca, y los salones ciclópeos de Iblís, donde, atraídos por brillantes promesas, cada víctima se ve obligada a deambular sumida en la angustia durante toda la eternidad, con su mano derecha colocada sobre su corazón encendido en llamas y eternamente

ardiente, son hallazgos de raro colorido que le valen al libro un lugar perenne entre lo más relevante de las letras inglesas. No menos notables son los tres Episodios de Vathek, pensados para ser insertados en la narración como los testimonios de las víctimas que, como Vathek, sucumben en los salones infernales de Iblís, y que permanecieron inéditos durante la vida del autor y han sido descubiertos en fecha reciente, 1909, por el erudito Lewis Melville cuando recolectaba materiales para su libro Vida y textos de William Beckford. Beckford, en todo caso, carece del misticismo esencial que caracteriza las formas más agudas de lo extraño, por lo que sus historias hacen gala de una cierta dureza y claridad latinas que obstaculizan la aparición del sentimiento de miedo y pánico.

Aun así Beckford no tuvo compañía en su devoción por Oriente. Otros escritores, más cercanos a la tradición gótica y a la vida europea en general, se contentaron con seguir de modo más fiel el modelo de Walpole. Entre los incontables productores de literatura de terror de aquella época pueden ser mencionados el teórico económico utopista William Godwin, quien tras su famoso pero no sobrenatural libro Caleb Williams (1794) publicó el intencionadamente extraño St. Leon (1799), en el que el tema del elixir de la vida, tal como fue desarrollado por la imaginaria orden secreta de los rosacruces, es manejado con ingenio, creando una convincente atmósfera. Este elemento de los Rosacruces, fomentado por una oleada de interés por la magia ejemplificada en la moda del charlatán Cagliostro y la publicación de El Mago de Francis Barrett (1801), un curioso y completo tratado sobre principios del ocultismo y sus ceremoniales, que se ha vuelto a imprimir en una fecha tan reciente como 1896, aparece en el trabajo de Bulwer-Lytton y en otras muchas novelas góticas tardías, especialmente entre las más rezagadas y ya epigonales que se publican avanzado ya el siglo xix y que están representadas tanto por Fausto y el demonio como por Wagner, el Wehr-Wolf, ambas escritas por George W. M. Reynolds. Caleb Williams, si bien no trata un tema sobrenatural, exhibe detalles de terror auténtico. Es la historia de un sirviente perseguido por su amo tras haber sido encontrado culpable de asesinato, y da muestras de ingenio y destreza que la mantienen viva hasta el día de hoy. Se realizó una dramatización bajo el título de El cofre de hierro, con un éxito equiparable. Godwin, en todo caso, era un profesor con las intenciones claras y hombre de pensamiento prosaico como para crear una auténtica obra maestra de lo extraño.

Su hija, la esposa de Shelley, tuvo mucho mayor éxito, y su inimitable Frankenstein o el moderno Prometeo (1818) es uno de los clásicos del terror de

cualquier época. Escrita tras una apuesta que incluyó a su marido, Lord Byron y el doctor John William Polidori para dirimir quién demostraba una mayor pericia en provocar terror, el Frankenstein de Mary Shelley fue el único de estos textos que se desarrolló hasta lograr una finalización elaborada. Los críticos han fracaso cuando han intentado probar que los mejores pasajes de esta obra salieron de la mano de Shelley y no de ella. La novela, que da muestras de un leve didactismo moral que no llega a echarla a perder, versa sobre un ser humano artificial creado con fragmentos de cuerpos de la morgue por Victor Frankenstein, un joven estudiante de medicina suizo. Creado por su diseñador «con loca vanidad intelectual»[3], el monstruo posee plena inteligencia, pero su forma es de una repugnancia horrible. Rechazado por la humanidad, se vuelve amargado, y con el tiempo comienza a destruir todo lo que el joven Frankenstein más ama: sus amigos y familia. Le exige a Frankenstein que cree una esposa para él, y cuando el estudiante finalmente se niega aterrorizado ante la idea de que el mundo se pueble de semejantes monstruos, huye con la amenaza terrible de «estar con él en su noche de bodas». Cuando llega dicho momento la novia de Frankenstein muere estrangulada, y desde dicho momento su creador persigue al monstruo, llegando a los páramos árticos. Finalmente, mientras busca refugio en el barco del hombre que narra la historia, Frankenstein es asesinado por quién ha sido el impactante objeto de su búsqueda, así como fruto de su presuntuoso orgullo. Algunos de los pasajes de Frankenstein son inolvidables, como cuando el monstruo recién animado entra en la habitación de su creador, separa las cortinas de su cama y se queda contemplándolo bajo la luz amarillenta de la luna con los ojos llorosos, «si es que puede llamárseles ojos». La señora Shelley escribió otras novelas, entre las que se incluye la notable El último hombre, pero jamás pudo igualar el éxito de su primer libro. Posee el auténtico toque del terror cósmico, sin que importe cuánto pueda demorarse la acción en determinados momentos. El doctor Polidori desarrolló su idea para la apuesta en la forma de un cuento largo, «El vampiro», en el cual nos encontramos a un villano galante del tipo genuinamente gótico o byroniano, y donde pueden disfrutarse algunos pasajes excelentes de intenso terror, como la terrible escena nocturna que tiene lugar en un bosque griego hechizado.

En esta misma época, sir Walter Scott se preocupó él mismo por lo extraño, introduciéndolo en muchos de sus poemas y narraciones, así como produciendo narraciones como «La cámara de los tapices» o «La historia de Willie el vagabundo», incluidas dentro de su novela Redgauntlet. En la segunda de ellas la fuerza de lo espectral y lo diabólico se ve realzada por la grotesca familiaridad del discurso y la atmósfera. En 1830 publicó sus Cartas sobre demonología y

brujería, que todavía permanece como uno de nuestros mejores compendios sobre la brujería europea. Washington Irving es otra famosa figura que no está desconectada con lo extraño, porque aunque muchos de sus espectros son demasiado caprichosos y cómicos como para conformar una literatura auténticamente espectral, en muchas de sus producciones se deja notar una inclinación clara en esta dirección. «El estudiante alemán», incluido en Historias de un viajero (1824) es una astutamente concisa y efectiva presentación de la vieja leyenda de la novia cadáver, mientras que entretejidas dentro del relato cómico «Los sacacuartos», incluido en el mismo volumen, están más que insinuadas las apariciones de piratas en los territorios que en su día rondó el capitán Kidd. Thomas Moore también engrosó las filas de los autores macabros mediante su poema «Alcifrón», que más tarde desarrolló en prosa en la novela El epicúreo. Aunque no hace más que relatar las aventuras de un joven ateniense embaucado por los ardides de astutos sacerdotes egipcios, Moore logra infundir muchísimo y genuino terror en su relato de sobresaltos subterráneos y maravillas que yacen bajo los templos primigenios de Menfis. Más de una vez De Quincey se deleita con terrores arabescos y grotescos, aunque con desaliento y pompa adquiridos que le niegan poder ser considerado como un verdadero especialista.

Esta época contempló también el ascenso de William Harrison Ainsworth, cuyas novelas románticas están sazonadas con lo espeluznante y lo espantoso. El capitán Marryat, además de escribir cuentos como «El hombre lobo», realizó una notable contribución mediante El buque fantasma (1839), basada en la leyenda del holandés errante, la embarcación espectral y maldita que navega para siempre en las proximidades del cabo de Buena Esperanza. Dickens aparece aquí por los ocasionales fragmentos de lo extraño que incluye, por ejemplo, en El guardavías, una narración de advertencias espectrales escrita conforme a un patrón muy habitual que posee una verosimilitud que la enlaza en buena medida tanto con la incipiente escuela psicológica como con la moribunda escuela gótica. En esta época una ola de interés por la charlatanería espiritista, los médiums, la teosofía hindú y asuntos similares, tal y como sucede hoy en día, comenzó a florecer, por lo que el número de narraciones de lo extraño con una base «psíquica» o seudocientífica alcanzó un número muy considerable. De algunos de ellos fue responsable el prolífico y popular lord Edward Bulwer-Lytton y, pese a las grandes dosis de túrgida retórica y vacío romanticismo de sus textos, sus logros al alcanzar a producir cierto tipo de encanto de lo raro no pueden obviarse sin más.

«La casa y el cerebro», con sus insinuaciones a los rosacruces y a la maléfica e

inmortal figura de Saint Germain, que acaso esté basada en el misterioso cortesano de Luis xiv, sobrevive hasta el día de hoy como uno de los mejores relatos breves sobre casas encantadas jamás escrito. La novela Zanoni (1842) contiene elementos similares manejados de modo más elaborado, donde inventa la existencia una enorme esfera desconocida que presiona nuestro mundo y que está custodiada por un horroroso «Morador del umbral» que persigue a aquellos que fracasan en su intento de acceder. Aquí nos encontramos con una hermandad benigna que se ha mantenido con vida a través de generaciones hasta que se ha visto reducida a un único miembro, y se presenta como héroe a un viejo hechicero caldeo que se libró en su prístina juventud de morir en la guillotina de la Revolución francesa. Pese al espíritu totalmente convencional del romance, lastrado por una pesada serie de significados didácticos y simbólicos y que se demuestra poco convincente por las carencias de una perfecta construcción de atmósferas de las situaciones que tienen lugar en ese mundo espectral, Zanoni resulta excelente como novela romántica y puede seguir siendo leída hoy con genuino interés por un lector poco sofisticado. Resulta divertido recalcar que en la descripción de la fallida ceremonia de iniciación de la antigua hermandad el autor no pueda escapar al uso del típico castillo gótico propio del linaje de Walpole.

En Una historia extraña (1862) Bulwer-Lytton evidencia una notable mejora en la creación de imágenes y estados de ánimo en torno a la estética de lo extraño. La novela, pese a su enorme extensión, su argumento extremadamente artificioso reforzado por oportunas coincidencias, y su atmósfera de pseudo cientifismo de homilía diseñada para complacer al práctico y utilitario lector victoriano, resulta extremadamente efectiva a efectos narrativos, pues provoca un interés instantáneo e inquebrantable y proporciona muchos cuadros potentes y climáticos, aunque algo melodramáticos. De nuevo nos encontramos con el misterioso usuario del elixir de la vida en la persona del desalmado mago Margrave, cuyas turbias hazañas contrastan con dramática viveza frente al escenario moderno de una tranquila población inglesa y del mundo rural australiano. Y nuevamente tenemos insinuaciones sombrías de un vasto mundo espectral desconocido en el aire que nos rodea, pero en este caso manejado con mucha más potencia y vitalidad que en Zanoni. Uno de los dos pasajes dedicados al encantamiento, donde el héroe es despertado de su sueño en medio de la noche por un luminoso espíritu maléfico, toma una extraña varita egipcia y evoca incontables presencias en el encantado pabellón con aspecto de mausoleo de un famoso alquimista del Renacimiento, sobresale con plena justicia como una de las grandes escenas de terror de la literatura. Se sugiere solo lo necesario

y solo se cuenta lo imprescindible. Palabras desconocidas son dictadas dos veces al noctámbulo, y cuando este las repite el suelo tiembla, y todos los perros de la campiña rompen a aullar a amorfas sombras entrevistas que acechan a través de la luz de la luna. Cuando una tercera serie de palabras desconocidas es pronunciada, el espíritu del noctámbulo se rebela al murmurarlas, como si el alma pudiera reconocer los horrores abismales últimos que permanecen ocultos a la mente. Finalmente, la aparición de la amada ausente, un ángel benévolo, rompe el hechizo maléfico. Este fragmento ilustra de modo idóneo hasta qué punto lord Lytton fue capaz de progresar más allá de su habitual pompa y sus romances trillados hacia la esencia cristalina del miedo en el modo artístico que pertenece al dominio de la poesía. Cuando describe ciertos detalles de los encantamientos, Lytton se muestra en deuda con sus estudios ocultistas que eran curiosamente serios, mediante los cuales entró en contacto con el singular erudito y cabalista francés Alphonse-Louis Constant (que adoptaría el nombre de Eliphas Lévi), quien afirmaba poseer los secretos de la magia antigua, así de como haber invocado el espectro del viejo mago griego Apolonio de Tiana, quien vivió en la época de Nerón.

La tradición romántica, semigótica, casi moralista aquí aludida, se extendió hasta muy entrado el siglo xix a través de autores como Joseph Sheridan Le Fanu, Thomas Preskett Prest, con su célebre Varney el vampiro (1847), Wilkie Collins, el difunto sir H. Rider Haggard (su novela Ella es notablemente buena), sir A. Conan Doyle. H. G. Wells y Robert Louis Stevenson. Este último, pese a su atroz tendencia a la jocosa pretenciosidad, creó clásicos perennes como Markheim, El ladrón de cadáveres y El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde. De hecho, acaso pueda afirmarse que esta escuela sobrevive hasta el día de hoy, puesto que a ella pertenecen nuestras narraciones contemporáneas de terror cuando se centran más en los hechos que en los detalles atmosféricos, se dirigen más al intelecto que a la imaginación impresionista, cultivan un luminoso glamour más que la tensión malévola o la verosimilitud psicológica, y adoptan una posición de simpatía con la humanidad y su bienestar. Posee una fuera innegable, y debido al «elemento humano» que posee llega a una audiencia más amplia de la que alcanza la pesadilla artística pura. Si no alcanza la potencia de esta última es debido a que un producto diluido no puede jamás alcanzar la intensidad de una esencia concentrada.

Tanto en su rol como novela como en su faceta como literatura de terror destaca en su aislamiento la renombrada Cumbres borrascosas de Emily Brontë (1847), con su visión perturbada de los desolados páramos de Yorkshire, perpetuamente

azotados por el viento, así como de las violentas y desequilibradas vidas que este paisaje acoge. Aunque básicamente se trata del relato de una vida, y de las pasiones humanas angustiadas y en conflicto, su emplazamiento, épicamente cósmico, deja espacio para la aparición el terror en el sentido más espiritual. Heathcliff, un héroe-villano a lo Byron con modificaciones, es una extraña tipología oscura de niño abandonado encontrado en las calles en su más tierna infancia cuando apenas es capaz de expresarse más allá de la pronunciación de un confuso galimatías hasta que es adoptado por la familia que finalmente termina destrozando. En más de una ocasión se sugiere que se trata más de un espíritu diabólico que de un ser humano, y lo irreal es más adelante presentado mediante la experiencia del visitante que se encuentra con un lastimero espectro infantil en una elevada ventana fustigada por las ramas de un árbol. El lazo que se establece entre Heathcliff y Catherine Earnshaw es más profundo y terrible que el amor humano. Tras la muerte de ella él profana su tumba en dos ocasiones y se ve acechado por una presencia impalpable que no puede ser otra cosa salvo un espíritu. Dicho espíritu invade su vida de modo recurrente y él comienza a confiar en algún tipo de reunión mística inminente. Afirma que siente un extraño cambio que se aproxima y deja de alimentarse. Por la noche sale a pasear a la intemperie o abre la ventana que hay junto a su cama. Cuando la muerte lo alcanza el batiente permanece abierto y por ahí entra la lluvia torrencial, y en su rígido rostro destaca una extraña sonrisa. Es enterrado en una sepultura junto al montículo que ha rondado durante dieciocho años, y los pequeños pastores afirman que sigue caminando junto a su Catherine en el cementerio o en el páramo mientras llueve. También, tras las ventanas más altas de Cumbres borrascosas, en las noches lluviosas, pueden verse sus rostros. El espeluznante espanto de la señorita Brontë no se reduce a un mero eco gótico, sino que expresa la tensa y estremecedora reacción del ser humano ante lo desconocido. En este sentido, Cumbres borrascosas se convierte en el símbolo de una transición literaria, al marcar el nacimiento de una novedosa, y más sólida, escuela literaria.

VI. La literatura espectral del continente

A la literatura de horror le fue bastante bien en el resto del continente. Las celebradas novelas y cuentos de Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann[4] (1776-1822)

son sinónimo de contexto apacible y madurez en la forma, pese a que se inclinan hacia la ligereza y la extravagancia, y aunque carezcan de los exaltados momentos de terror crudo capaz de dejar sin aliento que un acaso menos sofisticado escritor habría podido lograr. Por lo general transmiten más lo grotesco que lo terrible. Acaso el más artístico de todos los cuentos de lo extraño producidos en el continente sea el clásico alemán Ondina (1811) de Friedrich Heinrich Karl, barón de la Motte Fouqué. En esta narración sobre un espíritu acuático que se casa con un mortal y obtiene un alma humana hay una delicada sofisticación en el oficio que la hace remarcable en cualquier departamento de la literatura, y una sencilla naturalidad que la ubica muy cerca de los genuinos mitos populares. De hecho, proviene de una narración recogida por el alquimista y médico renacentista Paracelso en su Tratado de los seres elementales.

Ondina, hija de un poderoso príncipe acuático, fue intercambiada por su padre cuando era niña por la hija de un pescador, con la intención de que obtuviera un alma humana al casarse con un ser humano. Al encontrarse con el joven noble Huldbrand en la cabaña junto al mar de su padre adoptivo, en los límites de un bosque encantado, ella se casa enseguida con él, y parten juntos a su castillo hereditario situado en Ringstetten. Huldbran, en todo caso, termina por cansarse de los vínculos sobrenaturales de su esposa, y sobre todo de las visitas de su tío Kühleborn, el malicioso espíritu de las cataratas del bosque. Un hastío intensificado por un creciente interés hacia Bertalda, que resulta ser la hija del pescador por la que fue cambiada Ondina. Finalmente, durante un viaje por el Danubio, un inocente acto de su devota esposa provoca que él pronuncie las palabras cargadas de cólera que terminan por devolverla a su condición sobrenatural, de la cual ella solo puede, atendiendo a las reglas de la naturaleza, regresar una, y solamente una vez más, con el objetivo de matarlo, desee hacerlo o no, si es infiel a su recuerdo. Más adelante, cuando Hulbrand está a punto de contraer matrimonio con Bertalda, Ondina regresa para cumplir con su triste deber, y se cobra su vida sumida en lágrimas. Cuando él es enterrado entre sus padres en el cementerio de la aldea una figura femenina oculta tras un velo blanco como la nieve hace su aparición entre los deudos, pero tras los responsos no se la vuelve a ver. En el lugar que ocupaba hay ahora un pequeño manantial plateado, que extiende su murmullo cercando casi por completo la recién inaugurada sepultura para luego dirigirse a un lago próximo. Los aldeanos lo siguen mostrando hasta el día de hoy, contando que Ondina y su Hulbrand permanecen unidos tras su muerte. Muchos pasajes y toques atmosféricos en esta narración revelan a Fouqué como un artista consumado en el terreno de lo macabro, especialmente las descripciones del bosque encantado con su

gigantesco hombre blanco como la nieve y varios terrores innombrables, que tienen lugar en los primeros instantes de la narración.

No tan conocida como Ondina, pero que merece ser destacada por su convincente realismo y la libertad de la que hace gala frente a los clichés góticos, es La bruja del ámbar de Wilhelm Meinhold, otro producto de la genialidad de la literatura fantástica alemana de comienzos del siglo xix. Esta historia, que se enmarca dentro de la Guerra de los Treinta años, se presenta como el manuscrito de un clérigo encontrado en una vieja iglesia de Koserow, y gira en torno a la hija del escritor, Maria Schweidler, que es erróneamente acusada de brujería. Ha encontrado un depósito de ámbar que mantiene en secreto por varias razones, y la inexplicable riqueza obtenida de este modo otorga verosimilitud a los cargos acusatorios. Cargos que han sido instigados por la malicia del noble cazador de osos Wittich Appelmann, que ha estado rondándola en vano con intenciones deshonestas. Las acciones de una verdadera bruja, quien más tarde tiene un horrible final dentro de una prisión, son atribuidos de modo simplista a la desventurada Maria, y tras la tradicional ordalía con sus confesiones obtenidas mediante tortura ella está a punto de ser quemada en la hoguera cuando su amante, un noble joven de un distrito vecino, la salva en última instancia. La mayor virtud de Meinhold reside en el aire de verosimilitud realista y casual, que logra intensificar el suspense y la sensación de haber pasado inadvertido para el lector mediante alusiones que dan a entender que los hechos más amenazadores son o verdaderos o muy cercanos a la verdad. De hecho, es tan exhaustivo este efecto de realismo que una revista popular llegó a publicar los puntos fundamentales de La bruja del ámbar ¡como hechos históricos sucedidos realmente en el siglo xvii!

En la generación actual, la ficción de terror alemana está representada de modo más notable por Hanns Heinz Ewers, que aplica a sus turbias creaciones un eficiente conocimiento de la psicología moderna. Novelas como El aprendiz de brujo y La mandrágora, y cuentos como La araña muestran cualidades distintivas que lo elevan a la categoría de clásico.

Francia ha mostrado la misma actividad que Alemania en el ámbito de lo extraño. Victor Hugo, en narraciones como Hans de Islandia, y Balzac en La piel de zapa, Serafita y Louis Lambert emplean lo sobrenatural en mayor o menor medida; aunque por lo general solo como un medio para lograr fines humanos, sin la sincera y demoníaca intensidad que caracteriza al artista nacido en las sombras. Es en Théophile Gautier donde parece que nos topemos por vez

primera con un auténtico sentido francés del mundo irreal, y aquí aparece un dominio espectral que, si bien no se usa de modo constante, se reconoce desde el primer instante como algo igualmente genuino y profundo. Cuentos como Avatar, El pie de la momia y Clarimonde exhiben destellos de visitas prohibidas que seducen, atormentan y a veces horrorizan, mientras que las visiones egipcias evocadas en Una de las noches de Cleopatra, son de la más aguda y expresiva potencia. Gautier supo capturar lo más íntimo del alma del Egipto marcado por la eternidad, con su vida críptica y su arquitectura ciclópea, y se atrevió a pronunciar de una vez por todas el horror eterno de su submundo de catacumbas, donde hasta el final de los tiempos millones de cadáveres rígidos y embalsamados permanecerán contemplando con ojos vidriosos la completa oscuridad, en la perpetua espera de ser convocados de modo increíble e indeterminado. Gustave Flaubert supo continuar hábilmente la tradición de Gautier en orgías de fantasía poética como La tentación de san Antonio, y de no ser por su poderoso prejuicio realista habría sido un grandísimo tejedor de tapices terroríficos. Más adelante puede contemplarse cómo la corriente se divide, produciendo por un lado poetas de lo extraño y creadores de fantasías pertenecientes tanto a la escuela decadentista como a la simbolista cuyos intereses más turbios giraban más en torno a las anormalidades del pensamiento e instinto humanos que en lo verdaderamente sobrenatural, y por el otro sutiles contadores de historias que producían emociones se derivan de modo directo de los pozos negros como la noche de la irrealidad cósmica. De la primera clase de «artistas en pecado» el ilustre poeta Baudelaire, influido profundamente por Poe, es el ejemplo supremo, mientras que el novelista psicológico Joris-Karl Huysmans, en puridad hijo de la última década del siglo xviii, sirve como resumen y cierre de la misma. El segundo tipo, puramente narrativo, se extiende mediante la figura de Prosper Mérimée, cuya Venus de Ille presenta con tersa y convincente prosa el mismo viejo asunto de la novia cadáver que Thomas Moore forjó en forma de balada en El anillo.

Los cuentos de terror del poderoso y cínico Guy de Maupassant, escritos a medida que su postrera locura se iba apoderando de él, presentan sus propias singularidades, al tratarse más de los desahogos mórbidos de una mente realista cayendo en un estado patológico que de sanos productos imaginativos de una mirada enfocada hacia la fantasía y sensible con las ilusiones habituales de lo invisible. Sin embargo poseen un agudo interés en su patetismo, al ser capaces de sugerir con una enorme potencia la inminencia de terrores innombrables, y la incesante persecución de enormes y amenazadores representantes de una oscuridad exterior que sufre un ser desafortunado. De entre estos relatos, por lo

general es contemplado «El horla» como la obra maestra. En su narración de la llegada a Francia de un ser invisible que vive en el agua y la leche, se apodera de las mentes de los demás y parece ser la vanguardia de una horda de organismos extraterrestres llegados a la tierra para subyugar y aplastar a la humanidad, esta narración no tiene parangón en su clasificación particular. Sin que pueda dejarse de lado su deuda con un relato del estadounidense Fitz James O'Brien en su modo de describir la presencia tangible del monstruo invisible. Otras potentes creaciones oscuras de Maupassant son «¿Quién sabe?», «Aparición», «¿Él?», «Diario de un enfermo», «El lobo», «Sobre el agua» y los macabros versos titulados «Lo horrible».

Los colaboradores Erckmann-Chatrian enriquecieron la literatura francesa con muchas fantasías espectrales como Hugo el lobo, en la cual una maldición transmitida se mantiene vigente hasta que toca a su fin en un escenario tradicional de castillo gótico. Su capacidad para crear una estremecedora atmósfera propia de la medianoche es tremenda pese a que exhiba una tendencia hacia las explicaciones que la naturalizan o tienden a explicarla científicamente. Un puñado de relatos contienen una capacidad de aterrorizar mayor, como pueda ser El ojo invisible, donde una malévola vieja bruja lanza conjuros nocturnos e hipnóticos que inducen a los sucesivos ocupantes de determinada habitación en una posada a ahorcarse de una viga. La oreja del búho y La araña cangrejo están repletas de una oscuridad y misterio envolventes, y la última encarna el conocido tema de la araña gigante tan frecuentemente trabajado por los escritores de la ficción de lo extraño. Villiers de l'Isle-Adam siguió igualmente la escuela de lo macabro. La tortura de la esperanza, la historia de un condenado a la hoguera al que se le permite escapar para hacerle sentir de nuevo el tormento de la captura, ha sido considerado por algunos como el cuento más desgarrador en la historia de la literatura. Esta tipología, en todo caso, sería menos una división dentro de la tradición de lo extraño que una clase particular en sí misma: el llamado cuento cruel, en el cual el desgarramiento emocional se obtiene mediante tormentos, frustraciones y horrendos suplicios físicos. Dedicado casi al completo a este tipo de narración está el escritor, aún vivo, Maurice Level, cuyos brevísimos episodios se han prestado con gran facilidad a la adaptación teatral en la forma de thrillers dentro del Grand Guignol. De hecho, el genio francés encaja mejor dentro de este realismo oscuro que en la sugerencia a lo invisible, dado que este último proceso requiere, para su mejor y más amable desarrollo a gran escala, el misticismo que le es inherente a la mentalidad nórdica.

Una muy floreciente, aunque hasta hace poco casi oculta, rama de la literatura de

lo extraño es la de los judíos, mantenida con vida y alimentada en la oscuridad por la sombría herencia de la magia oriental temprana, la literatura apocalíptica y la cábala. La mentalidad semítica, como la celta y la teutona, parece poseer unas marcadas inclinaciones místicas, y la riqueza del terror subterráneo que ha sobrevivido en los guetos y las sinagogas debe ser mucho más considerable de lo que por lo general se ha imaginado. El estudio de la cábala en sí, tan prominente durante la Edad Media, es un sistema filosófico que explica el universo como emanaciones de la divinidad, e implica la existencia de extraños seres y ámbitos espirituales que permanecen apartados del mundo visible, y que pueden ser oscuramente vislumbrados a través de determinados conjuros secretos. Sus rituales están ligados a interpretaciones místicas del Antiguo Testamento, y atribuyen un significado esotérico a cada una de las letras del alfabeto hebreo: circunstancia esta en concreto que ha imbuido a los caracteres hebreos un tipo de encanto espectral y pujanza en la literatura popular de tema mágico. El folclore judío ha conservado mucho de los terrores y misterios del pasado, y cuando se estudie de modo más concienzudo es muy probable que ejerza una notable influencia en la ficción de lo extraño. Los mejores ejemplos de su uso literario hasta ahora pueden apreciarse en la novela alemana El Golem, de Gustav Meyrink, y en el drama El Dybbuk, escrito por el escritor judío oculto bajo el seudónimo Anski[5]. El primero, con sus inquietantes y sombrías sugerencias de maravillas y horrores más allá de todo alcance, está ambientada en Praga, y describe con singular maestría el antiguo gueto de esa ciudad con sus agujas góticas espectrales y puntiagudas. El título proviene de un fabuloso gigante artificial que se supone puede ser animado por los rabinos medievales siguiendo una determinada fórmula críptica. El Dybbuk, trasladado y representado en los Estados Unidos en 1925, y más recientemente producido como ópera, describe con singular potencia la posesión de un cuerpo por el alma malvada de un hombre muerto. Tanto los gólems como los dybukks se han convertido ya en modelos, y aparecen como ingredientes recurrentes de la tradición judía más reciente.

VII. Edgar Allan Poe

En la década de 1830 se produjo un alumbramiento literario que afectó de modo directo no solo a la historia de la narración de lo extraño, sino al cuento en su

conjunto, y de modo indirecto moldeó las tendencias y el destino de una gran escuela estética en Europa. Como norteamericanos tenemos la enorme suerte de poder reclamar ese alumbramiento como propio, porque se produjo a través de la figura de nuestro ilustre y desafortunado compatriota Edgar Allan Poe. La fama de Poe se ha visto sujeta a curiosas ondulaciones, y ahora se extiende la moda entre la «intelligentsia avanzada» de minimizar su importancia tanto de su faceta artística como de la influencia que ha ejercido en la posteridad, pero sería realmente complicado para cualquier crítico maduro y reflexivo negar el tremendo valor de su obra y la potencia ubicua de su mente como inaugurador de perspectivas artísticas. Es cierto que su tipo de enfoque acaso pueda haber sido tanteado antes de que él lo hiciera, pero fue él quien se dio cuenta de sus posibilidades y le dio una forma suprema además de sistematizar su expresión. También es cierto que los escritores que lo sucedieron han podido producir cuentos que aisladamente puedan ser considerados mejores que ninguno suyo, pero debe recordarse de nuevo que fue solo él quien les enseñó mediante ejemplificaciones y preceptos el arte que ellos más tarde, con el camino ya despejado para ellos y contando con una guía explícita, fueron acaso capaces de llevar hasta más altas cotas. Cualesquiera que sean sus limitaciones, Poe hizo lo que nadie jamás hizo o pudo haber hecho, y es a él a quien le debemos el cuento de terror moderno en su estado final y perfeccionado.

Antes de Poe, la mayoría de los escritores de lo extraño habían trabajado en gran medida en la oscuridad, sin una comprensión cabal de las bases psicológicas del atractivo del horror, y obstaculizados por una mayor o menos conformidad con ciertas convenciones literarias como las del final feliz, la virtud recompensada y en general un didactismo moral vacuo, la aceptación de los valores y estereotipos populares, así como el conflicto del autor para no introducir sus propias emociones en la narración y tomar partido junto a los partidarios de las ideas artificiales de la mayoría. Poe, por otro lado, percibió la impersonalidad esencial del verdadero artista, y supo que la función de la ficción creativa es tan solo expresar e interpretar eventos y sensaciones tal y como son, sin que sea relevante hacia donde tienden o que quieren probar (bueno o malo, atractivo o repulsivo, estimulante o deprimente), con el autor ejerciendo siempre la función de un cronista vívido y desapegado más que la de un profesor, simpatizante o proveedor de opiniones. Supo ver claramente que todas las fases de la vida y el pensamiento son igualmente válidas como materia para el artista y, al sentirse inclinado por su propio temperamento hacia lo triste y las rarezas, decidió convertirse en el intérprete de esa poderosa sensación, así como de los numerosos hechos que infligen más dolor que placer, deterioro y no crecimiento,

terror antes que tranquilidad, y que son fundamentalmente o bien enfrentados o bien indiferentes hacia los gustos o sentimientos externos habituales del género humano y a la salud, la cordura y el bienestar expansivo de la especie.

Los espectros de Poe adquirieron de este modo una maldad convincente que jamás poseyeron los de ninguno de sus predecesores, y estableció un nuevo estándar de realismo en los anales de la literatura de terror. El enfoque impersonal y artístico, además, se vio ayudado por una actitud científica que no se había dado con frecuencia anteriormente, y mediante la cual Poe estudió más la mente humana que los tratamientos de la ficción gótica, y trabajó con un conocimiento analítico de las auténticas fuentes del terror, lo que multiplicó la potencia de sus narraciones y lo emancipó de todos los disparates inherentes a aquello que apenas busca provocar escalofríos. Una vez se estableció este ejemplo, los autores posteriores se vieron naturalmente obligados a ajustarse a él para poder competir de algún modo, y fue de este modo cuando el cambio comenzó a afectar de modo definitivo a la cepa fundamental de la literatura de lo macabro. Poe, también, estableció un modelo de oficio artístico muy sofisticado, y aunque a día de hoy parte de su obra parezca ligeramente melodramática y poco refinada, se puede rastrear de modo constante su influencia en aspectos como el mantenimiento de un estado de ánimo único y la búsqueda de una unidad de impresión de la historia, así como la rigurosa reducción de incidentes que tienen una relación directa con la trama y a los que se aludirá de manera prominente en el momento climático de la misma. Se puede afirmar sin mentir que Poe inventó el cuento en su forma actual. La elevación de la enfermedad, la perversidad y la decadencia como temas artísticamente expresables que también llevo a cabo también tuvo unas amplísimas consecuencias, aspecto que fue ávidamente imitado, respaldado e intensificado por Charles Pierre Baudelaire, su eminente admirador francés, lo que terminó por convertirlo en el núcleo de los principales movimientos estéticos en Francia, convirtiendo así a Poe en cierto sentido en el padre de los decadentistas y simbolistas.

Poeta y crítico por naturaleza y supremo talento, lógico y filósofo por gusto y maneras, Poe no pudo permanecer libre de defectos y afectación por completo. Su presunción de poseer profundos y oscuros conocimientos, sus fallidos ramalazos de un humor poco logrado, artificioso y retorcido, y sus arrebatos de prejuicios críticos, a menudo vitriólicos, deben ser reconocidos de modo cabal y por ello perdonados. Más allá y por encima de ellos, y reduciéndolos a poco más que insignificancias, se encuentra una visión magistral del terror que nos acecha tanto a nuestro alrededor como dentro de nosotros, y del gusano que se retuerce

y afana en un abismo horrorosamente cercano. Al penetrar en cada uno de los infectos horrores de esa farsa maquillada de modo festivo a la que llamamos existencia, y en la solemne mascarada que son los pensamientos y sentimientos humanos, esta visión tenía el poder de proyectarse en cristalizaciones y transmutaciones de oscura magia, hasta que en los estériles Estados Unidos de las décadas de 1830 y 1840 floreció un jardín alimentado por la luz lunar, cubierto de magníficos hongos venenosos de los que ni siquiera las laderas de los valles de Saturno podrían presumir. En sus versos y cuentos se encuentran por igual la presencia del pánico cósmico. El cuervo cuyo graznido hace trizas el corazón, los necrófagos que hacen tañer campanas en pestilentes campanarios, la cripta de Ulalume en las negras noches de octubre, las impactantes agujas y cúpulas submarinas, el «salvaje, extraño clima que reina, sublime, fuera del espacio y fuera del tiempo», todas estas cosas y algunas más que nos contemplan con lascivia entre ruidos dementes en la agitada pesadilla de la poesía. Y en la prosa se abren para nosotros las fauces mismas del pozo: inconcebibles aberraciones astutamente insinuadas entre horribles agujeros de conciencia mediante palabras de cuya inocencia apenas dudamos hasta que la tensión de la voz ahuecada del que las enuncia nos hace temer sus implicaciones innombrables, patrones demoníacos y presencias aletargadas nocivamente hasta que despiertan por un instante fóbico en una estridente revelación de repentina locura o explota en ecos memorables y catastróficos. Un horrible aquelarre donde las brujas se desprenden ante nosotros de sus ropajes, visión más monstruosa incluso por la precisión científica con la que nos es mostrado el mínimo detalle, estableciendo una aparentemente fácil relación con la conocida truculencia de la vida material.

Las historias de Poe, por supuesto, pueden ser divididas en diferentes clases, de entre las cuales unas poseen en esencia más pura el terror espiritual que otras. Las narraciones de lógica y raciocinio, precursoras de las narraciones detectivescas contemporáneas, no pueden ser incluidas bajo ningún concepto en la literatura de lo extraño, mientras que otras, posiblemente influidas de modo considerable por Hoffmann, poseen una extravagancia que las relegan a la frontera de lo grotesco. Hay incluso un tercer grupo que lidia con las anomalías psicológicas y con la monomanía de un modo tal que puede expresar el terror por no la existencia de lo extraño. Resta, sin embargo, una cantidad sustancial que representa la literatura de horror sobrenatural en su forma más aguda, y le proporciona a su autor un lugar perenne e inexpugnable como deidad y manantial de toda la moderna ficción diabólica. ¿Quién podría olvidar el terrible barco agrandado suspendido sobre la cresta de una ola abismal en «Manuscrito

hallado en una botella», las insinuaciones acerca de su edad ignominiosa y monstruoso crecimiento, su siniestra tripulación de marineros invisibles de canosas barbas, y su espantosa derrota hacia el sur a toda vela a través del hielo de la noche antártica, succionado por una irresistible corriente diabólica hacia un vórtice siniestramente iluminado que conduce a la destrucción? Luego está el indescriptible señor Valdemar, al que se mantiene incorrupto durante siete meses tras su fallecimiento mediante hipnotismo, al tiempo que emite de modo persistente frenéticos ruidos, hasta que un momento antes de la ruptura del trance exhala «una masa casi líquida de repugnante, detestable putrefacción». En La narración de Arthur Gordon Pym los viajeros llegan en primera instancia a un extraño terreno del Polo Sur poblada por salvajes asesinos donde nada es blanco y las enormes simas de roca tienen la forma de titánicos caracteres egipcios que enuncian los arcanos primigenios del planeta; y más tarde alcanzan un terreno más misterioso aún donde absolutamente todo es blanco, donde unos gigantes envueltos en túnicas y pájaros con plumas níveas protegen una críptica catarata de niebla que mana de alturas celestiales inconmensurables para verterse en un tórrido mar lechoso. «Metzengerstein» aterroriza con sus diabólicas alusiones a una monstruosa metempsicosis: el noble enloquecido que quema el establo de su enemigo hereditario, un colosal caballo de origen desconocido que escapa de la construcción en llamas después de que su propietario haya fallecido en el interior, el fragmento del viejo tapiz donde se mostraba el enorme caballo del ancestro de la víctima en las cruzadas desaparece, el incesante y enajenado galopar del noble orate sobre el formidable caballo, así como el miedo y odio que siente hacia dicho animal, las profecías carentes de sentido que se han ido incubando sobre el enfrentamiento de ambas casas nobiliarias y, finalmente, el incendio del palacio del loco aristócrata y la muerte de su propietario dentro de él, llevado hasta allí por la bestia que ha montado de forma inexplicable escaleras arriba sumido en la más absoluta indefensión. A la postre, el humo que sueltan las ruinas adopta la forma de un gigantesco caballo. «El hombre de la multitud», que habla de alguien que deambula día y noche para mezclarse con las corrientes de personas porque tiene miedo de estar solo, produce unos efectos más calmados, pero implica nada menos que el miedo cósmico. La mente de Poe nunca se alejó del terror y de lo decadente, es algo que puede ser observado en cada cuento, poema y diálogo filosófico, esa tensa ansia de penetrar en los pozos de la noche jamás sellados, agujerear el velo de la muerte y reinar con fantástico afán como señor de los espantosos misterios del tiempo y el espacio.

Ciertos relatos de Poe hacen gala de una perfección casi absoluta en la forma artística, lo que los convierte en faros de la provincia del cuento. Poe podía,

cuando así lo deseaba, darle a su prosa un rico vuelo poético, haciendo uso de ese estilo arcaico y orientalizado de la frase ornamentada, el recurso de la repetición bíblica, aspecto este que de modo recurrente han usado también escritores posteriores como Oscar Wilde y Lord Dunsany. Y en los casos en los que ha recurrido a estos procedimientos ha logrado producir un efecto de fantasía lírica que llega a ser casi narcótico en su esencia: un desfile opiáceo de sueños expresados en lenguaje onírico, donde cada color antinatural e imagen grotesca está materializada en una sinfonía de sonidos armonizados. «La máscara de la muerte roja», «Silencio: una fábula» y «Sombra: una parábola» son, en todos los sentidos de la palabra salvo el métrico, poemas, y deben buena parte de su potencia tanto a su cadencia sonora como a su imaginería visual. Pero es en dos de los cuentos menos abiertamente poéticos, «Ligeia» y «La caída de la casa de Usher», especialmente este último, donde pueden encontrarse esas cumbres artísticas que permiten a Poe estar a la cabeza de los miniaturistas de la ficción. Con una trama simple y directa, ambos relatos deben su magia suprema al astuto desarrollo que se ve reflejado en la selección y ubicación de cada incidente, por mínimo que sea. «Ligeia» presenta la figura de una primera esposa de elevado y misterioso origen que, tras su muerte, regresa al mundo de los vivos valiéndose de fuerzas sobrenaturales con la intención de hacerse con el cuerpo de la segunda mujer, llegando incluso a imponerle su apariencia física en última instancia al cadáver reanimado de su víctima. Pese a que se le puedan poner reparos como su tediosa extensión o cierta descompensación de tono, la narración alcanza su clímax con una pujanza irrefrenable. «La caída de la casa de Usher», cuya superioridad en el trabajo de los detalles y la proporción resulta evidente, insinúa de modo estremecedor la oscura latencia de la vida en los objetos inorgánicos, además de exhibir una trinidad de entidades relacionadas de forma antinatural en el ocaso de una extensa y aislada historia familiar: un hermano, su hermana gemela y su increíblemente antigua residencia que comparten un alma unitaria y un mismo destino en su disolución conjunta final.

Estas extrañas concepciones, tan incómodas en manos poco hábiles, manejadas por Poe se transforman en terrores vívidos y convincentes con los que atormentar nuestras veladas, y si así sucede es porque el autor comprendió perfectamente la mecánica y la fisiología del miedo y lo extraño: los detalles esenciales que debían ser enfatizados, las incongruencias y presunciones precisas que debían ser seleccionadas como preliminares o concomitantes del terror, los sucesos exactos y las alusiones que debían ser arrojadas inocentemente de antemano como símbolos o prefiguraciones de cada avance fundamental hacia el horrendo desenlace final, los ajustes exactos de la fuerza acumulada y la

infalible precisión en la trabazón de las partes para formar una unidad impecable en todo momento y la efectividad atronadora en los momentos climáticos, los delicados matices de valor escénico y paisajístico que debían ser elegidos para mantener el estado de ánimo deseado y darle vitalidad a la pretendida ilusión. Características siempre de esta índole, y docenas de otras más sutiles incluso, demasiado sutiles como para ser descritas o incluso cabalmente comprendidas por cualquier comentarista ordinario. Acaso pueda encontrarse también melodrama y falta de sofisticación –hemos sabido de un fastidioso francés que no podía leer a Poe salvo que fuera en la traducción urbana y modulada con galicismos de Baudelaire–, pero cualquier huella de ese tipo se ven eclipsada por completo ante el pujante e innato sentido de lo espectral, de lo morboso y de lo horrible que brota en cada célula de la mentalidad creativa del artista y que estampó su macabra obra con la inefable marca del genio supremo. Los cuentos de lo extraño de Poe han permanecido vivos a través de los años como muy pocos pueden aspirar a estarlo.

Como la mayoría de los creadores de obras fantásticas, Poe destaca más por los hechos y los efectos narrativos amplios que por el dibujo de personajes. Su protagonista típico es por lo general un caballero oscuro, apuesto, orgulloso, melancólico, intelectual, altamente sensible, caprichoso, introspectivo, aislado y, a veces, un poco loco, perteneciente a una familia de abolengo y opulenta clase social. Por lo general suele tener un conocimiento profundo de tradiciones extrañas y tiene la ambición oculta de penetrar en los prohibidos secretos del universo. Aparte de por su nombre altisonante, este tipo de personaje es una derivación de los protagonistas de la novela gótica temprana, aunque resulta claro que no es ni el héroe de cartón piedra ni el villano diabólico de las novelas de Radcliffe o Lewis. De modo indirecto, en todo caso, posee una filiación genealógica, habida cuenta de que sus sombrías, ambiciosas y antisociales beben de modo directo del héroe byroniano prototípico, quien a su vez es sin duda un descendiente de los góticos Manfredo, Montoni y Ambrosio. Características más singulares parecen provenir de la psicología del propio Poe, quien en efecto sufrió de depresión, hipersensibilidad, locas aspiraciones, soledad y extravagante rareza que él atribuye a sus arrogantes y solitarias víctimas del destino.

VIII. La tradición de lo extraño en Norteamérica

El público para el que Poe escribía, aunque fue groseramente incapaz de apreciar su obra, no estaba en modo alguno desacostumbrado a los terrores con los que él lidió. Norteamérica, además de heredar el habitual folclore oscuro europeo, disponía de un fondo adicional de asociaciones sobrenaturales a las que recurrir, hasta un punto tal que las leyendas espectrales habían sido ya reconocidas como un fructífero tema literario. Charles Brockden Brown había alcanzado una fama extraordinaria con sus novelas escritas siguiendo el modelo de Radcliffe, y el tratamiento un poco más ligero de los temas sobrenaturales realizado por Washington Irving se había convertido con mucha celeridad en un clásico. Esta reserva adicional provenía, como ha señalado Paul Elmer More, de los acusados intereses espirituales y teológicos de los primeros colonos, además del añadido de la naturaleza extraña e inhóspita en la que se vieron inmersos. Los enormes y umbríos bosques vírgenes en cuyos perpetuos crepúsculos todos los terrores acechan, las hordas de cobrizos indios cuyos extraños semblantes saturnales y violentas costumbres sugerían vehemente un origen infernal, la rienda suelta que se otorgó por designio de la teocracia puritana a cualquier tipo de noción que concerniera a la relación del ser humano con el Dios severo y vengativo de los calvinistas, así como el sulfuroso adversario de dicho Dios, sobre el que tanto se rugía en los púlpitos cada domingo, y la mórbida introspección provocada por una vida aislada en los bosques, desprovista de las distracciones normales y de un estado de ánimo recreativo, acosada por las exhortaciones al autoexamen teológico, dirigida a la antinatural represión de las emociones y, por encima de todo, el enfrentamiento a una sombría lucha por la supervivencia. Todos estos hechos se conjuntaban para producir un entorno en el que los lamentos de siniestras abuelas se escuchaban mucho más allá del rincón del fuego del hogar, y donde los relatos de brujería e increíbles monstruos clandestinos perduraron mucho tiempo después de los espantosos días de la pesadilla de los procesos de Salem.

Poe representa la más novedosa, desilusionada y técnicamente acabada de las escuelas de lo extraño que surgieron en este entorno propicio. Otra escuela fue la encarnada por la tradición de los valores morales, moderado control y suave, apacible, fantasía teñida en mayor o menor grado de capricho, que encarnó otra famosa, incomprendida y solitaria figura de las letras estadounidenses: el tímido y sensible Nathaniel Hawthorne, descendiente de la antigua Salem y bisnieto de uno de los más sanguinarios jueces de la vieja brujería. En Hawthorne no encontramos nada de la violencia, la osadía, el colorido estridente, la intensa conciencia dramática, el maleficio cósmico y el arte impersonal y absoluto de Poe. Aquí, en cambio, nos hallamos ante un alma gentil coartada por el

puritanismo de la Nueva Inglaterra temprana, sombría y melancólica, y afligida por un universo inmoral que trasciende los moldes de las convenciones concebidas por nuestros padres fundadores para representar la ley divina e inmutable. El mal, una fuerza muy real para Hawthorne, aparece en todo momento como un adversario acechante y victorioso, y el mundo visible en su fantasía se convierte en un teatro de tragedia y aflicción infinitas, con influencias invisibles que pese a su cuestionable existencia se ciernen sobre él y a través suyo, luchando por dominarlo para así poder moldear los destinos de los desventurados mortales que componen su población vana y que vive engañándose a sí misma. Recibió la herencia de lo extraño en Norteamérica en el grado más intenso, y en ella vislumbró una triste multitud de vagos espectros ocultos tras los fenómenos comunes de la vida, pero sintió por ello el suficiente interés como para valorar impresiones, sensaciones y bellezas de la narración ajenas más allá del interés que tuvieran por sí mismas. Necesitaba urdir su fantasía con un sereno tejido melancólico surgido de un molde alegórico o didáctico, en el cual su humildemente resignado cinismo pudiera mostrar desde una ingenua apreciación moral la perfidia de una raza humana que no puede dejar de apreciar y al mismo tiempo por la que lamentarse pese a su capacidad para desvelar la hipocresía que destila. El horror sobrenatural, por eso, nunca es el fin primario en Hawthorne, aunque su impulso está tan profundamente enraizado en su personalidad que no puede evitar sugerirlo con la fuerza del genio cuando recurre al mundo irreal para ilustrar el ensimismado sermón que desea predicar.

Las aproximaciones de Hawthorne a lo sobrenatural, siempre amables, elusivas y contenidas, pueden rastrearse a lo largo de toda su obra. El estado de ánimo que las produjo encontró un delicioso desahogo en las adaptaciones al estilo germánico para niños de mitos clásicos que se incluyeron en El libro de las maravillas y Cuentos de Tanglewood, y en otras ocasiones lo ejercitó en el moldeado de una cierta extrañeza e intangible brujería o malevolencia sobre acontecimientos que no pretenden ser verdaderamente sobrenaturales, como en la macabra novela póstuma El secreto del doctor Grimshawe, donde reviste con un especial tipo de repulsión una casa que existe hasta el día de hoy en Salem, donde colinda con el antiguo cementerio de la calle Charter. En El fauno de mármol, cuyo diseño fue esbozado en una villa italiana con fama de estar embrujada, un trasfondo formidable de genuina fantasía y misterio palpita apenas un poco más allá de lo que alcanza la vista del lector común, y atisbos de sangre fabulosa corriendo por venas mortales se insinúan en el curso de una novela que no puede evitar resultar interesante pese al insistente íncubo de la

alegoría moral, la propaganda antipapista y los remilgos puritanos que llegaron a provocar los comentarios del fallecido D. H. Lawrence donde amenazó con despreciar por indigno a su autor. Septimius Felton, una novela póstuma que en principio estaba destinada tras ser más desarrollada para formar parte de la inacabada El romance de Dolliver, aborda el tema del elixir de la vida de modo más o menos eficaz, mientras que las notas destinadas a una narración que jamás llegó a ser escrita y que iba a titularse «El paso ancestral» permiten hacerse una idea de lo que Hawthorne habría sido capaz de desarrollar al tratar de modo detallado de las viejas supersticiones británicas como la de una hilera de caminantes ancestral y maldita cuyos miembros dejaban un rastro de sangre a su paso, que aparece episódicamente tanto en Septimius Felton como en El secreto del doctor Grimshawe.

Muchos de los cuentos más breves de Hawthorne exhiben una idea de lo extraño, ya sea en su atmósfera o en los acontecimientos, en un grado notable. «El retrato de Edward Randolph», incluido en Leyendas de la casa provincial, posee pasajes diabólicos. «El negro velo del ministro» (basado en un hecho real) y El invitado ambicioso implican mucho más de lo que explicitan, mientras que «Ethan Grant», un fragmento de una obra de mayor aliento que jamás fue concluida, alcanza cotas genuinas de terror cósmico en su retrato del mundo rural más silvestre y remoto y los ardientes y desolados hornos de cal y en el modo en que perfila al «imperdonable pecador» byroniano, cuya atribulada vida termina con el repicar de una risa atemorizante en la noche mientras busca la paz entre las llamas del horno. Algunos de los apuntes de Hawthorne señalan hipotéticas narraciones sobrenaturales que él habría podido escribir de haber vivido más tiempo, entre ellas un vívido argumento que giraba en torno a un misterioso extraño que se deja ver de vez en cuando en reuniones públicas, y que es finalmente rastreado para descubrir a la postre que salía de una tumba muy antigua y regresaba a ella una vez hubiera realizado su tarea.

Pero la que destaca más por ser la más acabada y lograda artísticamente de entre todo el material sobrenatural del autor es La casa de los siete tejados, donde la incesante labor de una maldición ancestral está desarrollada con una potencia fascinante que es insertada en el escenario de una vetusta construcción de Salem, una de esas casas rematadas por afiladas agujas góticas que constituyen el primer estilo generalizado de construcción en nuestras poblaciones costeras de Nueva Inglaterra pero que, sin embargo, con la clausura del siglo xviii fueron dando lugar a los más familiares tejados abuhardillados del tipo georgiano hoy clásicos y que son ahora conocidos como estilo «colonial». De esas viejas casas góticas

con tejado a dos aguas apenas una docena se ha conservado en su estado original a lo largo y ancho de todo Estados Unidos, pero una bien conocida por Hawthorne sigue aún en pie en la calle Turner de Salem, y es señalada con cuestionable autoridad como escenario e inspiración de la novela. Este edificio, con sus espectrales aguilones, sus chimeneas apiñadas, su segunda planta en saledizo, sus grotescas ménsulas en las esquinas y las lacerías romboidales de sus ventanas, es de hecho un objeto meticulosamente calculado para provocar sombríos pensamientos, al encarnar como lo hace la oscura época puritana de terrores escondidos y murmuraciones sobre brujería que precedieron a la belleza, racionalidad e higiénica amplitud del siglo xviii. Hawthorne pudo contemplar muchas casas así en su juventud y conoció los siniestros mitos ligados a muchas de ellas. Escuchó, también, muchos rumores acerca de la maldición que pendía sobre su propia familia como consecuencia de la severidad mostrada por su bisabuelo como juez en los procesos por brujería de 1692.

De este escenario extrajo la inmortal narración, acaso la mayor contribución de Nueva Inglaterra a la narrativa de lo extraño, y el lector puede sentir desde el primer instante la autenticidad de la atmósfera que le es presentada. El terror y la enfermedad que se ciernen sigilosamente dentro de los muros ennegrecidos por la acción climatológica, cubiertos de musgo y ensombrecidos por los olmos de la arcaica construcción son mostrados de modo vívido, y podemos casi tantear la amenazante malignidad del lugar cuando leemos que su constructor, el viejo coronel Pyncheon, le robó los terrenos con una infrecuente crueldad a su colono original, Matthew Maule, tras condenarlo a la horca acusándolo de brujo durante el año del terror. Maule murió maldiciendo al viejo Pyncheon, «Dios le dará sangre por bebida», y las aguas del viejo pozo se agriaron. El hijo de Maule, un carpintero, aceptó construir la enorme casa con cubierta a dos aguas para el enemigo de su padre, pero el viejo coronel muere el mismo día de su inauguración. Las generaciones que lo siguieron sufrieron extrañas vicisitudes, acompañadas de excéntricas murmuraciones sobre el oscuro poder de los Maule, y los misteriosos, y a veces terribles, finales de los Pyncheon.

La sombría malevolencia de la vieja casa, casi tan viva como la casa de Usher de Poe, impregna la narración del mismo modo en que lo hace un leitmotiv en una tragedia operística, y cuando la historia principal emerge, contemplamos a los modernos Pyncheon sumidos en una lamentable decadencia. La pobre anciana Hepzibah, una excéntrica dama venida a menos, el inmaduro y desafortunado Clifford, que acaba de ser liberado tras haber sido encarcelado de modo injusto, el astuto y traicionero juez Pyncheon, que no es sino el viejo coronel

reencarnado. Todas estas figuras son símbolos tremebundos, y casan perfectamente con la atrofiada vegetación y las aves anémicas del jardín. Es casi una lástima haberle dado un final que podría considerarse feliz, con la unión de la vital Phoebe, prima y descendiente última de los Pyncheon, con el atractivo joven que resulta ser el último de los Maule. Con esta unión, presumiblemente, la maldición queda zanjada. Hawthorne elude toda violencia en la dicción o los hechos, y mantiene sus insinuaciones al terror insertadas en el trasfondo de la narración, pero permite ocasionalmente que este se vislumbre para mantener el tono del relato y alejar la obra de la estricta aridez alegórica. Detalles como el encantamiento de Alice Pyncheon a comienzos del siglo xviii y la espectral música de su clavecín que precede a la muerte de cada miembro de la familia, detalle este último que no es sino una variante de un inmemorial mito ario, enlazan la acción de modo directo con lo sobrenatural, mientras que el velatorio del viejo juez Pyncheon en el antiguo salón, con el terrorífico tic-tac del reloj, es una de las muestras más intensas y genuinas del terror puro. El modo en que la muerte del juez es anunciada por los movimientos y el maullido de un gato que está al otro lado de la ventana, mucho antes incluso de que el hecho pueda ser sospechado siquiera por el lector o cualquiera de los personajes, supone un brote de genio que ni siquiera Poe habría sido capaz de superar. Más tarde el extraño gato mira con atención hacia la noche, desde esa misma ventana, buscando algo, y sigue buscándolo al día siguiente. Se trata, sin duda, del psicopompo que proviene de mitos primigenios, encajado y adaptado con suma destreza a este contexto contemporáneo.

Pero el legado que Hawthorne legó para la posteridad no está bien definido. Tanto por ánimo como por actitud pertenece a la época que se cierra con él, y es el espíritu de Poe, quien de modo tan claro y realista entendió las bases naturales del atractivo del terror y los mecanismos que es necesario seguir para obtenerlo, el que sobrevivió y terminó floreciendo. De entre los más tempranos discípulos de Poe se puede destacar al joven irlandés Fitz James O’Brien (1828-1862), que se naturalizó estadounidense y falleció en el frente durante la Guerra de Secesión. Fue él quien nos legó «¿Qué es eso?», el primer cuento logrado protagonizado por un ser tangible pero invisible, que sirvió como prototipo de «El horla» de Maupassant. También fue obra suya el inimitable «Lente de diamante», donde un joven técnico de microscopia se enamora de una mujer que habita en un mundo infinitesimal que descubre en una gota de agua. La temprana muerte de O’Brien nos privó sin lugar a dudas de algunas narraciones magistrales de terror y de lo extraño, aunque su genio no fue, hablando con propiedad, del mismo alcance titánico que caracterizó los de Poe y Hawthorne.

Más próximo a la auténtica grandiosidad fue Ambrose Bierce, periodista excéntrico y saturnino nacido en 1842, que combatió también en la Guerra Civil pero a la que sobrevivió para poder escribir algunos cuentos inmortales hasta su desaparición, imbuida por una nube de misterio comparable a las que él mismo evocaba en las pesadillas surgidas de su imaginación, en 1913. Bierce fue un satírico y panfletista destacable, pero debe su reputación artística a sus sombríos y salvajes cuentos, de los cuales un número importante gira en torno a la Guerra de Secesión y conforman la expresión más vívida y realista que ese conflicto haya recibido jamás dentro de la ficción. A efectos prácticos, todos los cuentos de Bierce son relatos de terror, y aunque muchos de ellos se centren solo en los horrores físicos y psicológicos que pueden encontrarse en la naturaleza, una porción sustancial abordan lo sobrenatural relacionado con lo maligno y constituyen un conjunto destacado dentro del repertorio de la literatura de lo extraño en los Estados Unidos. El señor Samuel Loveman, un poeta y crítico aún hoy vivo que conoció personalmente a Bierce, resume de este modo el genio del gran creador de sombras en su prólogo a algunas de sus cartas:

En Bierce, la evocación del terror se convierte por vez primera no tanto en la prescripción o perversión de Poe y Maupassant, sino en una atmósfera definida e increíblemente precisa. Las palabras, tan sencillas que uno tendría la inclinación de atribuirlas a las limitaciones de una literatura comercial, son llevadas a un terror profano, una novedosa e insospechada transformación. En Poe uno se topa con un tour de force, en Maupassant un tenso compromiso con la sacudida final. En los textos de Bierce, de modo simple y sincero, lo diabólico se mantiene en una atormentada profundidad, como un medio legítimo y supeditado a un fin. Sin embargo, siempre está presente un compromiso tácito con la naturaleza.

En «La muerte de Halpin Frayser» las flores, la espesura, las ramas y follaje de los árboles se presentan como opuestas a la malignidad que está fuera de la naturaleza. El de Bierce no es un recurso al manido entorno arcádico, sino que se trata de un mundo impregnado del misterio de la tristeza y asfixia recalcitrante de los sueños. Pese a ello, la crueldad no está ausente del todo.

Esta «crueldad» que menciona Loveman encuentra un desahogo en la rara y sardónica comicidad, el humor negro y un tipo de delectación en las imágenes

crueles y tentadores desengaños. Esta característica queda subrayada por la elección de algunos de los subtítulos de los relatos más oscuros, como pueda ser el caso de «Uno no siempre come lo que hay sobre la mesa», donde se describe un cuerpo yacente que espera la intervención de un forense, o «Un hombre, aunque desnudo, puede estar en andrajos», donde se alude a un cadáver horrorosamente destrozado.

El trabajo de Bierce se muestra por lo general algo desigual. Muchas de las narraciones resultan de modo demasiado obvio mecánicas, y se ven lastradas por un estilo artificioso por su ufanidad y lleno de lugares comunes que proviene de modelos periodísticos. Pero la turbia malevolencia que los ronda a todos es inconfundible, y algunos de ellos permanecen como cumbres de la escritura norteamericana de lo extraño. «La muerte de Halpin Frayser», considerada por Frederic Taber Cooper como el cuento más espeluznante de la literatura anglosajona, gira en torno a un cuerpo extraño y horriblemente ensangrentado sin alma que merodea por las noches, y un hombre acosado por recuerdos ancestrales que termina topándose con la muerte en las garras de quien había sido su fervorosamente querida madre. «La cosa maldita», incluido con frecuencia en las antologías populares, es la crónica de la horrible devastación provocada por una entidad invisible que merodea tambaleante los campos de cereales noche y día. «El entorno adecuado» evoca con singular sutileza, aunque aparente simplicidad, un punzante aspecto del terror que acaso resida en la palabra escrita. En esta narración el autor de terror Colston le dice a su amigo Marsh: «Tienes el coraje suficiente para leerme en el tranvía, pero, en una casa desierta, solo, en el bosque… ¡de noche! ¡Bah! Tengo un manuscrito en el bolsillo que te dejaría tieso». Marsh lee el manuscrito en «el entorno adecuado» y, efectivamente, eso lo mata. «El dedo medio del pie derecho» se desarrolla con torpeza, pero posee un poderoso clímax. Un hombre llamado Manton ha matado horriblemente a sus dos hijos y su esposa. A esta última le faltaba el dedo medio del pie derecho. Diez años después regresa al barrio notablemente alterado y, tras ser secretamente reconocido, es retado a un duelo a navaja en la noche, que debe tener lugar en la casa ahora abandonada donde cometió su crimen. Cuando llega el momento del duelo le tienden una trampa y su rival desaparece, dejándolo encerrado en un lóbrego sótano del supuestamente encantado edificio, con la suciedad acumulada a lo largo de una década en torno suyo. No se llega a blandir ningún cuchillo frente a él, ya que la intención es tan solo asustarle, pero al día siguiente lo encuentran acurrucado en un rincón con el gesto alterado, aterrado por algo que parece haber contemplado. La única pista que parecen encontrar los que lo descubren tiene terribles implicaciones: «En medio de la suciedad

acumulada durante años que cubría el suelo, partiendo desde la puerta por la que acababan de entrar, cruzando toda la habitación hasta detenerse a menos de un metro de donde yacía acurrucado el cuerpo de Manton, podía verse el rastro de tres senderos paralelos, formados por ligeras pero inconfundibles huellas de pies descalzos, las dos hileras exteriores parecían de niños pequeños, la central de pasos de una mujer. Desde el lugar donde parecían detenerse no se veía el rastro del retorno, tan solo señalaban en una dirección». Y, por supuesto, en las huellas de la mujer se apreciaba la falta del dedo medio del pie derecho. «La mansión de los fantasmas», narrada con un riguroso aire cercano de verosimilitud periodística, alberga indicios de un misterio impactante. En 1858 una familia entera, compuesta por siete personas, desaparece repentina e inexplicablemente de una plantación al este de Kentucky, dejando todas sus posesiones intactas: muebles, ropas, alimentos, caballos, ganado y esclavos. Aproximadamente un año después dos hombres adinerados se ven obligados por una tormenta a buscar cobijo en la morada abandonada, y allí tropiezan con una extraña estancia subterránea iluminada por una inexplicable luz verdosa y que tiene una puerta de hierro que no puede ser abierta desde el interior. Dentro de esa sala se encuentran con los cadáveres descompuestos de toda la familia desaparecida y, cuando uno de los dos viajeros se abalanza sobre uno de los cuerpos que ha creído reconocer, el otro, abrumado por el hedor, cierra accidentalmente la puerta dejando a su compañero encerrado dentro de la cripta y, tras hacerlo, pierde el conocimiento. Cuando seis semanas después se recupera, no puede dar con la habitación oculta, y la casa arde durante la Guerra Civil. El otro viajero que quedó encerrado allí no reaparece jamás ni se vuelve a saber nada de él.

Rara vez Bierce se da cuenta de las posibilidades atmosféricas de sus temas de modo tan vívido como lo hacía Poe, y buena parte de su producción contiene un cierto aire ingenuo, una prosaica aspereza o provincianismo estadounidense temprano, que contrasta en cierto modo con los esfuerzos de los maestros del horror posteriores. Sin embargo, la autenticidad y talento artístico de sus oscuras insinuaciones son siempre inconfundibles, por lo que su grandeza no corre el peligro de ser eclipsada. Tal y como están dispuestos en sus obras completas definitivas, los relatos de lo extraño de Bierce se reúnen casi al completo en dos volúmenes: ¿Pueden suceder estas cosas? y En mitad de la vida. El primero, de hecho, está dedicado casi por completo a la temática sobrenatural.

Buena parte de lo mejor de la literatura de terror norteamericana proviene de autores que no se han dedicado de modo exclusivo a esa temática. La histórica Elsie Venner de Oliver Wendell Holmes presenta con admirable contención a

una joven que posee características de ofidio a causa de un suceso acontecido mientras su madre la portaba aún embarazada en su vientre, y es capaz de mantener la atmósfera mediante la selección de sutiles pinceladas paisajísticas. En Otra vuelta de tuerca, Henry James vence su inevitable pomposidad y prolijidad con acierto para poder crear un tono de siniestra amenaza de verdadera potencia, para representar la siniestra influencia de dos sirvientes malvados y ya difuntos, Peter Quint y la institutriz Miss Jessel, sobre una niña y un niño pequeños que han estado bajo su cuidado. James es acaso demasiado difuso, demasiado untuosamente urbano y está demasiado centrado en las sutilezas del discurso para poder reparar en el alcance del salvaje y devastador terror que albergan sus escenarios. Pero, pese a todo ello, hay una extraña y creciente marea de espanto, que culmina con la muerte del niño pequeño, lo que le da a la nouvelle un lugar perenne dentro de las de esta clase especial.

F. Marion Crawford produjo varios cuentos sobrenaturales de desigual calidad, reunidos ahora en un libro titulado Espíritus errantes. «Porque la sangre es la vida» es una potente indagación en torno al vampirismo y las maldiciones lunares y está situado en un viejo castillo que corona un acantilado en la solitaria costa del sur de Italia. «La sonrisa muerta» indaga en los terrores familiares de una vieja casa y una cripta ancestral de Irlanda e introduce la figura del banshee con inusual fuerza. «La litera de arriba» es, sin embargo, es la obra maestra de la literatura de lo extraño salida de la mano de Crawford, y es una de las más tremendas narraciones de terror en la historia de la literatura. En este cuento sobre un camarote embrujado por haber sido escenario de un suicidio detalles como la humedad espectral del agua del mar, el ojo de buey inexplicablemente abierto y la lucha entre pesadillas con un objeto innombrable están manejados con una destreza incomparable.

Muy genuina, aunque no eluda la típica amanerada extravagancia de la década de 1890, es la tensión terrorífica de los primeros trabajos de Robert W. Chambers, ya que su fama se debe a trabajos posteriores muy diferentes. El rey de amarillo, una serie de historias cortas vagamente conectadas en torno al referente común de un libro monstruoso y prohibido cuya lectura provoca terror, locura y tragedias fantasmales, alcanza cotas notables de terror cósmico a pesar del desigual interés y el en cierto modo trivial y afectado cultivo de una atmósfera afrancesada que se hizo popular mediante la novela Trilby de Du Maurier. El más poderoso de sus relatos acaso sea «La señal amarilla», en el cual aparece por vez primera un silencioso y terrible vigilante de cementerio con la cara como un gusano hinchado. Un niño, al describir la pelea que ha tenido con

semejante criatura, se estremece y se indispone cuando cuenta determinado detalle. «Bueno, señor, le juro por Cristo que cuando le aticé me agarró las muñecas, señor, y entonces le retorcí uno de sus blandos puños y se me quedó uno de sus dedos en la mano». Un artista, después de haberlo visto, le cuenta a otro hombre un extraño sueño donde aparece un coche fúnebre en medio de la noche, y le impacta muchísimo la voz con la que el vigilante le habla. El tipo emite un murmullo que se mete en la cabeza como un humo oleoso que suelta una tina donde se quema grasa o la fétida peste de la putrefacción. Lo que llega a murmurar es apenas: «¿Has encontrado la señal amarilla?».

Un extraño talismán de ónice con jeroglíficos, encontrado en la calle por quien comparte el sueño, es entregado al artista por un breve espacio de tiempo y, tras topar con el infernal libro prohibido de los horrores, ambos descubren, entre otras cosas espeluznantes que ningún mortal debería conocer, que ese talismán es de hecho la innombrable señal amarilla transmitida por el culto maldito de Hastur, de la primigenia Carcosa, sobre la que trata el libro, y de cierta pesadilla cuyo recuerdo acecha latente y ominoso en la mente de la humanidad. De repente escuchan el sonido del coche fúnebre engalanado con plumas negras que es conducido por el vigilante flácido con rostro cadavérico. Entra en la casa entregada a la noche para buscar la señal amarilla y, para hacerlo, pudre todas las cerraduras y barrotes con solo tocarlos. Y cuando la gente entra apresurada, atraídos por un grito que no puede salir de ninguna garganta humana, encuentran tres formas en el suelo: dos cadáveres y otro ser humano a punto de morir. Uno de los dos muertos está descomponiéndose. Se trata del vigilante del cementerio, y el doctor exclama: «Este hombre ha debido morir hace meses». Es importante destacar que el autor extrae muchos de los nombres y alusiones de una tierra primitiva y ancestral que proviene de los cuentos de Ambrose Bierce. Otras obras tempranas del señor Chambers que exhiben elementos macabros y grotescos son «El hacedor de lunas» y «A la busca de lo desconocido». Resulta inevitable lamentar que no profundizara en una veta que lo habría convertido en un reconocido maestro del género.

Terror material de fuerza genuina es lo que puede hallarse en el trabajo de la realista oriunda de Nueva Inglaterra Mary E. Wilkins, cuya recopilación de cuentos El viento en el rosal, contiene un número notable de destacables logros. En «Las sombras en el muro» se nos muestra con habilidad consumada la respuesta de una rígida familia de Nueva Inglaterra enfrentada a una tragedia insoportable, así como la sombra sin aparente origen del hermano envenenado nos prepara de modo idóneo para cuando la sombra del asesino secreto, que se

ha suicidado en una ciudad próxima, aparece de repente a su lado. Charlotte Perkins Gilman en «El papel de pared amarillo» alcanza un nivel de clásico al esbozar sutilmente la locura que se apodera de una mujer que habita una espeluznante habitación empapelada donde estuvo confinada una loca.

En «El valle de la muerte» el eminente arquitecto y medievalista Ralph Adams Cram alcanza un potente y memorable grado de esquivo terror regionalista a través de las sutilezas en la descripción de atmósferas.

Llevando nuestra tradición espectral un poco más allá nos encontramos con el dotado y versátil humorista Irvin S. Cobb, cuyos trabajos, tanto los más tempranos como los más recientes, albergan algunos especímenes manifiestamente extraños. Cabeza de pescado, un temprano logro, es nefastamente efectivo en su descripción de las afinidades antinaturales entre un híbrido idiota y el extraño pez que se encuentra en un lago aislado, que finalmente vengará el asesinato de su pariente bípedo. El trabajo posterior del señor Cobb introduce el elemento de la ciencia probable, como en la historia de la memoria hereditaria donde un hombre moderno con lejanos ancestros africanos murmura palabras en el dialecto de la selva africana mientras es atropellado por un tren, momento que, por su contexto visual y auditivo, le hace recordar la mutilación de un antepasado negro provocada por un rinoceronte un siglo antes.

Extremadamente alta es la estatura artística de la novela La estancia oscura (1927), del difunto Leonard Cline. Narra la historia de un hombre que, con la característica ambición del héroe-villano de la novela gótica o de Byron, pretende desafiar a la naturaleza y recuperar cada momento de su pasado mediante la estimulación antinatural de la memoria. Para dicho fin emplea innumerables notas, registros, objetos mnemotécnicos y fotografías y, en última instancia, olores, música y exóticas drogas. Finalmente su ambición va más allá de su vida personal y alcanza los negros abismos de la memoria hereditaria, llegando incluso a los tiempos anteriores al hombre, entre los vapores de los humedales de la era carbonífera e incluso más lejos aún, en inimaginables profundidades del tiempo y entidad primigenios. Recurre a músicas más alocadas y drogas más potentes hasta que su enorme mastín comienza a tener miedo de él. Un nocivo hedor animal comienza a apoderarse de él, y su rostro comienza a vaciarse de expresión. Finalmente se echa al bosque, aullando en las noches de luna bajo las ventanas. Es hallado en un matorral, le han hecho trizas hasta morir. Junto a él se encuentra también el cuerpo destrozado de su perro. Se

han matado el uno al otro. La atmósfera de esta novela es de una potente malevolencia, y al escribirla se ha puesto especial atención en la construcción del hogar del personaje central y lo que en dicho espacio se alberga.

Una creación menos sutil y equilibrada, pero pese a ello altamente efectiva es la novela de Herbert S. Gorman El lugar llamado Dagon, que narra la historia de una zona remota del oeste de Massachusetts donde los descendientes de los huidos tras los procesos de brujería de Salem mantienen aún vivos los aquelarres con su morbosidad y degenerados terrores.

Casa siniestra, de Leland Hall, crea una atmósfera mediante magníficos matices pero se ve lastrada por su mediocre romanticismo.

Muy destacables a su particular modo son algunas de las concepciones de lo sobrenatural del novelista y autor de relato breve, Edward Lucas White, que escoge la mayoría de sus temas de sueños auténticos. La canción de las sirenas posee una extrañeza muy penetrante, mientras que narraciones como Lukundoo y El hocico excitan terrores más oscuros. El señor White es capaz de insuflar a sus narraciones algunas características muy peculiares: un tipo de glamur oblicuo que exhibe una verosimilitud distintiva y propia.

De entre los jóvenes estadounidenses, ninguno toca la nota del terror cósmico de modo tan punzante como el poeta, artista y creador de ficciones californiano Clark Ashton Smith, cuyos extravagantes textos, pinturas y narraciones hacen la delicia de los exquisitos elegidos. El señor Smith usa como marco un entorno de temor remoto y paralizante: selvas de flores iridiscentes y venenosas en las lunas de Saturno, templos malvados y grotescos en la Atlántida, Lemuria y otros antiguos mundos olvidados, o también húmedas ciénagas donde crecen setas moteadas venenosas en territorios espectrales que se encuentran fuera de los confines de la tierra. Su más extenso y ambicioso poema, «El comedor de hachís», escrito en pentámetro blanco, se abre con un paisaje caótico e increíble de caleidoscópica pesadilla en los intersticios de las estrellas. En lo tocante a la auténtica rareza demoníaca y fertilidad en la concepción, el señor Smith quizás no pueda ser superado por ningún otro escritor, vivo o muerto. ¿Quién más ha contemplado tan hermosas, lujuriosas y febrilmente distorsionadas visiones de las esferas infinitas y de las múltiples dimensiones y vivido para contarlo? Sus cuentos lidian de modo poderoso con otras galaxias, mundos y dimensiones, así como con extrañas regiones y eras remotas de nuestro planeta. Habla de los hiperbóreos primigenios y de su amorfo dios negro: Tsathoggua, de Zothique, el

continente perdido, y de la fabulosa comarca de la Francia medieval azotada por los vampiros y llamada Averoigne. Parte de lo mejor que ha salido de la mano de Smith puede encontrarse en el panfleto titulado La sombra doble y otras fantasías (1933).

IX. La literatura de lo extraño en las islas Británicas

La reciente literatura británica, además de contar con tres o cuatro de los más grandes creadores de ficciones contemporáneos, ha sido gratificantemente fértil en lo tocante a la literatura de lo extraño. Rudyard Kipling se ha acercado a ella a menudo, y la ha, pese a sus manierismos omnipresentes, manejado con maestría indudable en relatos como «El rickshaw fantasma», «El mejor relato del mundo», «El retorno de Imray» y «La marca de la bestia». Este último resulta especialmente intenso, debido a la representación del sacerdote leproso desnudo que maúlla como una nutria, de las manchas que aparecen en el pecho del hombre al que maldice el sacerdote, del creciente deleite en el consumo de carne de la víctima y del miedo que los caballos comienzan a demostrar ante su presencia y, a la postre, la casi total transformación de la víctima en un leopardo, que son todos ellos detalles que ningún lector podrá olvidar con facilidad. La derrota final que sufre la maléfica brujería no hace menoscabo alguno ni a la fuerza del relato ni a la validez de su misterio.

Lafcadio Hearn, extraño, errante y exótico, logra apartarse aún más del ámbito de lo real, y con el supremo talento artístico de un sensible poeta teje fantasías que resultarían imposibles para un autor apegado a la materialidad de los asados de carne británicos. En la recopilación de textos breves escritos en Estados Unidos, y publicada póstumamente bajo el título Fantásticos, recoge algunas de las historias protagonizadas por los necrófagos más impresionantes de toda la literatura, mientras que en Kwaidan, escrito en Japón, cristalizan con habilidad y destreza inigualables la tradición de lo sobrenatural y las murmuraciones convertidas en leyendas de esta nación de rico colorido. La extraña magia lingüística de Hearn se hace evidente también en las traducciones que hizo del francés, especialmente de Gautier y Flaubert. La versión que hizo de La tentación de San Antonio es un clásico de febril y desenfrenada imaginería moldeada con la magia de una salmodia.

A Oscar Wilde se le puede abrir también un hueco entre los escritores de lo extraño, tanto por sus exquisitos cuentos de hadas como por su vívida novela El retrato de Dorian Gray, en la que un retrato maravilloso asume durante años el envejecimiento del original retratado, que mientras tanto ha pasado esos años sumergido en todo tipo de vicios y delitos sin sufrir la pérdida exterior de su juventud, belleza y frescura. El súbito y potente clímax se produce cuando Dorian Grey, convertido ya en asesino, pretende destruir la pintura cuyos cambios evidencian su degeneración moral. Apuñala el lienzo con un cuchillo y eso provoca un terrible gemido y un sonoro golpe seco, pero cuando los criados acceden a la sala donde todo ha sucedido encuentran el retrato inmaculado y hermoso. «Tumbado en el suelo había un hombre muerto, vestido de gala, con un puñal en el corazón. Estaba ajado, lleno de arrugas y su rostro era repulsivo. Hasta que no examinaron sus anillos no pudieron reconocer de quién se trataba».

Matthew Phipps Shiel, autor de muchas novelas y cuentos extraños, grotescos y aventurados alcanza ocasionalmente un alto nivel de terrorífica magia. «Xélucha» es un fragmento terriblemente nocivo, pero se ve superada por la que es sin duda la obra maestra de Shiel, «La casa de los sonidos», escrita con florido estilo en los «amarillentos noventa» y rescrita con una contención de mayor calado artístico a comienzos del siglo xx. Esta narración, en su forma final, merece un lugar de privilegio entre las más importantes narraciones de su género. Cuenta la historia de un amenazante horror que se arrastra durante siglos en una isla de clima subártico frente a la costa de Noruega, donde, pese al azote de los infernales vientos y el incesante estruendo del infernal oleaje y las cataratas, un hombre vengativo ha osado construir una terrorífica torre. Recuerda vagamente, aunque es notablemente distinta, a «La caída de la casa de Usher» de Poe. En la novela La nube púrpura, el señor Shiel logra describir con tremenda pujanza una maldición que ha escapado del ártico para acabar con la humanidad y que durante un tiempo parece haber dejado tan solo a un hombre vivo en la superficie de nuestro planeta. Las sensaciones que experimenta ese superviviente solitario cuando toma conciencia de su posición y deambula por las ciudades del planeta cubiertas de cadáveres y llenas de tesoros abandonados, sintiéndose como el único amo de todo el planeta, son presentadas con una habilidad y maestría artística que bordea lo majestuoso. Desafortunadamente la segunda mitad del libro, con su convencional elemento romántico, supone una evidente «decepción».

Más conocido que Shiel es el ingenioso Bram Stoker, que supo crear muchos conceptos netamente terroríficos en una serie de novelas cuyo efecto se ve

tristemente afectado por su impericia técnica. La guarida del gusano blanco, que trata de una primigenia entidad primitiva que acecha en una cripta bajo un viejo castillo, arruina completamente una magnífica idea con un desarrollo casi infantil. La joya de las siete estrellas, que toca el tema de una extraña resurrección egipcia, está escrita de un modo menos crudo. Pero lo mejor de todo es su famosa novela Drácula, que se ha convertido casi en el estándar de la explotación moderna del terrorífico mito vampírico. El conde Drácula, un vampiro, habita un horrible castillo en los Cárpatos, pero finalmente emigra a Inglaterra con la intención de poblar el país con otros vampiros. Una trama pivota en torno a cómo se comporta un inglés dentro de la terrorífica fortaleza de Drácula, y otra que gira en torno a cómo el complot del demonio difunto se ve finalmente derrotado son los elementos que se entrelazan para dar forma a una narración que tiene ya un lugar permanente obtenido con justicia dentro de la literatura inglesa. Drácula influyó en muchas novelas parecidas que giran en torno al terror sobrenatural, entre las cuales acaso las mejores sean El escarabajo de Richard Marsh, La progenie de la reina-bruja de Sax Rohmer (pseudónimo de Arthur Sarsfield Ward), y La puerta de lo irreal de Gerald Bliss. Este último maneja con notable destreza la conocida superstición del hombre lobo. Mucho más sutil y artístico, y narrado con singular habilidad mediante la yuxtaposición de los relatos de los diferentes personajes, es la novela Puerto frío, de Francis Brett Young, en la que se aboceta poderosamente una vieja casa de extraña malignidad. El sarcástico y casi omnipotente demonio Humphrey Furnival evidencia ecos del tipo de «villano» de la novela gótica temprana que encarnaron personajes como Manfredo o Montoni, pero es redimido de la trivialidad por muchas inteligentes singularidades. Solo la ligeramente dispersa explicación final y lo que podría definirse como abuso de la adivinación como recurso para que avance la trama imposibilitan que esta historia haga gala de una perfección absoluta.

En la novela Madera de bruja John Buchan presenta con una fuerza tremenda la pervivencia de los aquelarres malvados en un solitario distrito de Escocia. La descripción del frondoso bosque que alberga la piedra del mal, y las terribles consecuencias cósmicas cuando el horror puede ser finalmente extirpado, recompensarán al que se anime a transitar por una acción que avanza de modo muy gradual, así como de la exhibición del dialecto escocés. Algunos de los cuentos del señor Buchan son extremadamente vívidos en sus sugerencias espectrales: «El ñu verde», una historia de brujería africana, «El viento en el pórtico», donde inaugura los olvidados terrores británico-romanos, y «El islote Skule», historia de terror ambientada en la zona subártica, son especialmente

destacables.

Clemence Housman, en la breve nouvelle El hombre lobo, alcanza un grado elevado de espanto y tensión y llega a recrear la atmósfera del auténtico folclore. En El elixir de la vida, Arthur Ransome logra producir algunos excelentes efectos tenebrosos pese a la ingenuidad de la trama, mientras que La cosa sombría de H. B. Drake convoca paisajes extraños y terribles. Lilith de George MacDonald exhibe una extravagancia singularísima, la primera y más simple de las dos versiones que escribió acaso sea la más efectiva.

Merecedor de una mención propia por ser un enérgico artesano para quien el invisible mundo místico es siempre una realidad cercana y cargada de vitalidad es el poeta Walter de la Mare, cuyos hechizados versos y exquisita prosa presentan por igual trazos de una visión de lo extraño que rastrea profundamente en esferas veladas que exhiben una belleza e indagan en las dimensiones de la existencia terribles y prohibidas. En la novela El regreso contemplamos el alma de un hombre muerto que escapa de la sepultura donde ha permanecido durante dos siglos para aferrarse a la carne de los vivos, hasta tal punto que incluso el rostro de la víctima vuelve y se transforma en la que doscientos años antes había sido devuelta al polvo en su sepultura. De entre sus relatos breves, reunidos en numerosos volúmenes, muchos resultan inolvidables por su dominio de las ramificaciones más siniestras del miedo y la brujería. Especialmente notables son: «La tía de Seaton», en la que desciende a un nocivo escenario de malévolo vampirismo; «El árbol», donde narra el terrorífico crecimiento vegetal en el jardín de un artista hambriento, «Desde las profundidades», que nos permite imaginar quién o qué atendió la llamada agonizante de un moribundo cuando en una casa solitaria tira del cordón de una campanilla igual a la que había en el ático de su infancia atormentada donde había sufrido abusos infantiles; «Un recluso», narración en la que se dan pistas sobre qué sucedió con un visitante inesperado que fue expulsado a la carrera de una casa cierta noche; «El señor Kempe», relato donde se nos muestra a un loco sacerdote ermitaño que busca el alma humana en su morada situada junto a una capilla abandonada en una espantosa región de acantilados, y «Todos los santos», construida en torno a la observación de las fuerzas diabólicas que asedian una iglesia medieval abandonada y que, milagrosamente, restauran la mampostería podrida. De la Mare no hace que el miedo sea el elemento único o ni siquiera el dominante en la mayoría de sus narraciones, y parece estar más interesado en las sutilezas del personaje involucrado. Ocasionalmente se sumerge en una caprichosa fantasía tan cercana al estilo de las de Barrie[6]. Aun así, se encuentra entre los escogidos

para los que lo irreal es una presencia vívida y tangible, y por eso es capaz de introducir en sus puntuales indagaciones sobre el miedo una punzante potencia que solo un maestro puede lograr. Su poema «Los oyentes» es capaz de restaurar el estremecimiento gótico al verso moderno.

Al cuento sobrenatural le ha ido bien en los últimos tiempos, con contribuciones importantes como las del versátil E. F. Benson, cuyo «El hombre que fue demasiado lejos» palpita al susurrar la historia de una casa situada en las lindes de un frondoso bosque y de la pezuña del dios Pan en el pecho de un hombre muerto. En el libro del señor Benson titulado Visible e invisible alberga varias historias de singular poder, entre las que destaca «Negotiam perambulans», cuyo desarrollo revela un monstruo anormal de un viejo retablo eclesiástico que lleva a cabo un acto de venganza divino en una aldea solitaria de Cornualles, y «El cuerno del terror», donde un horroroso ser medio humano que habita las remotas cimas de los Alpes avanza a grandes zancadas. «El rostro», incluido en otra colectánea, posee una potencia letal en su implacable aura de fatalidad. H. R. Wakefield, en sus colecciones Ellos regresan de noche y Otros que regresan, administra de vez en cuando altas cotas de horror pese a su aire de viciada sofisticación. Las narraciones más notables son «La logia roja», donde presenta un viscoso mal acuoso, «Vino y se fue», «Y él cantará…», «El mojón», «¡Mira allí arriba!», «La gallina ciega» y esa pieza de acechante terror milenarista que es «El decimoséptimo hoyo en Duncaster». Ya se ha hecho referencia anteriormente a las obras de temática sobrenatural de H. G. Wells y de A. Conan Doyle. El primero, en La habitación roja, alcanza un muy alto nivel, mientras que todos los textos de Treinta narraciones extrañas albergan potentes implicaciones fantásticas. Conan Doyle, de vez en cuando, tocaba una poderosa nota espectral, como sucede en El capitán del Estrella Polar, cuento de fantasmas de ambientación ártica, y en El lote 249, donde el tema de la momia devuelta a la vida se toca con habilidad extraordinaria. Hugh Walpole, perteneciente a la misma familia del fundador de la ficción gótica, se ha aproximado a lo extravagante con notable éxito, su relato breve «La señora Lunt» provee estremecimientos capaces de conmover. John Metcalfe, en la colección publicada como La pierna humeante, logra de vez en cuando una tesitura de potencia infrecuente, la narración titulada «Los páramos» alberga graduaciones del terror que ofrecen el potente sabor de la genialidad. Más lúdicos e inclinados a la amigable e inocua fantasía de sir J. M. Barrie son los relatos breves de E. M. Forster, agrupados bajo el título de El ómnibus celestial. De entre ellos de tan solo uno, donde se narra un fugaz vistazo al dios Pan y su temible aura, puede decirse que contenga un verdadero elemento de horror cósmico. La señora H. D.

Everett, si bien se adhiere a modelos muy antiguos y convencionales, alcanza en ciertos momentos en sus relatos singulares cotas de terror espiritual. L. P. Hartley merece ser destacado por su incisivo y extremadamente horrible cuento «Un visitante de abajo». Las Narraciones misteriosas de Mary Sinclair se aproximan más al ocultismo tradicional que al tratamiento creativo del miedo, lo que sirve para evidenciar su dominio en este terreno, y tienden a poner el énfasis en las emociones humanas y las profundidades psicológicas más que en la cruda fenomenología de un cosmos marcadamente irreal. Acaso sea oportuno remarcar que probablemente son quienes creen en el ocultismo los menos efectivos frente a los materialistas a la hora de perfilar lo espectral y lo fantástico, ya que para ellos el mundo fantasmal es una realidad tan inequívoca que tienden a relacionarse con él con menos asombro, distancia y sobresalto que aquellos que lo contemplan como una completa y absoluta violación del orden natural.

Acaso de una desigual calidad estilística, pero en determinadas ocasiones de un enorme poder en su capacidad de sugerir mundos y seres que acechan detrás de la fachada ordinaria de la vida, es el trabajo de William Hope Hodgson, conocido hoy mucho menos de lo que merecería. A pesar de una tendencia hacia las concepciones del universo convencionalmente sentimentales, así como de la relación del hombre con él y sus semejantes, el señor Hodgson puede que solo sea superado por Algernon Blackwood en su solemne tratamiento de lo irreal. Pocos pueden igualarlo en el esbozo de la cercanía de fuerzas innombrables y monstruosas entidades al acecho mediante el uso de indicios casuales y detalles insignificantes, o en la transmisión de las sensaciones de lo espectral y lo anormal en relación a espacios como regiones o edificios.

En Los botes del «Glen Carrig» (1907) se nos muestra una variedad de maravillas malignas y tierras desconocidas malditas que se van encontrando los supervivientes del hundimiento de un barco. Lo seductor de la amenaza que se va incubando en la primera parte del libro es imposible de superar, por lo que se produce una desilusión en su tramo final cuando desciende a caer en un romance y peripecia vulgares. El intento fallido y diríase romántico de reproducir la prosa del siglo xviii merma el resultado final, pero la profunda erudición náutica de la que hace gala en todo momento es un factor que lo compensa.

La casa en el confín de la tierra (1908), acaso la mejor de todas las obras del señor Hodgson, narra la historia de una solitaria casa en Irlanda considerada maldita y que constituye como un polo de atracción para horribles fuerzas que provienen de otros mundos al tiempo que es sometida al asedio de blasfemas

anomalías híbridas que provienen del abismo con el que limita. Los vagabundeos del espíritu del narrador a través de ilimitados años luz de espacio cósmico y kalpas[7] de eternidad, y contempla la destrucción final del sistema solar, lo que constituye algo casi único en la literatura convencional. Y en todo momento se pone de manifiesto la capacidad del autor para trazar difusos horrores emboscados en paisajes naturales. Salvo por sus toques de vulgar sentimentalismo, este libro podría ser un clásico de la mayor calidad.

Los piratas fantasmas (1909), contemplado por el señor Hodgson como la pieza que redondea una trilogía junto a las dos novelas precedentes, consiste en la poderosa narración de un barco maldito y fantasmagórico durante su travesía final, y de los terribles diablos marinos (que poseen un aspecto casi humano, y acaso no sean otra cosa que los espíritus de bucaneros fallecidos) que lo asedian y, finalmente, lo arrastran a un destino desconocido. Por su dominio del mundo de la marinería, y la inteligente selección de alusiones y sucesos que logran sugerir los horrores que laten en el mundo de la naturaleza, este libro alcanza a veces cotas de aliento envidiables.

El reino de la noche (1912) es una extensa narración (quinientas ochenta y tres páginas) situada en el futuro infinitamente remoto de la tierra, a miles de millones de años en el futuro, tras la muerte del Sol. Narrada de forma intencionadamente tosca, como si se tratase de los sueños de un hombre del siglo xvii, cuya mente se funde con su encarnación futura, se ve seriamente lastrada por una desagradable verbosidad, así como por sus repeticiones, su sentimentalidad artificiosa y romántica, llega a ser nauseabunda por su sentimentalismo pegajoso, y por la recreación de un lenguaje pretendidamente arcaico que resulta más absurdo y grotesco aún que el usado en Los botes del «Glen Carrig».

Incluso teniendo presentes todos sus errores, sigue siendo una de las más enérgicas piezas sobre lo macabro jamás escritas. El retrato de un planeta lóbrego, muerto, donde los restos de la especie humana se hayan confinados en una inmensamente vasta pirámide de metal asediada por fuerzas monstruosas e híbridas, totalmente desconocidas, que habitan en la oscuridad, es algo que ningún lector puede olvidar. Formas y entidades de un tipo completamente inhumano e inconcebible, como los merodeadores de este mundo negro como la noche, vedado al ser humano e inexplorado que se encuentra fuera de la pirámide, son sugeridos y en parte descritos con inefable pujanza, mientras que tras el paisaje nocturno, con sus abismos, laderas y volcanes moribundos late un

terror casi tangible que ha sido enmascarado por la mano del autor.

Mediado el libro, el personaje principal se aventura fuera de la pirámide en su busca de reinos embrujados por la muerte que no han sido hoyados por el hombre durante millones de años. Y en su lento y minuciosamente descrito avance diario a través de inconcebibles leguas de oscuridad inmemorial, subyace una sensación de enajenación cósmica, misterio opresivo y aterrada expectativa que no tiene rival en todo el ámbito de la literatura. La última cuarta parte del libro se hace tediosa, pero no llega a empañar el tremendo poder del conjunto.

El último libro del señor Hodgson, Carnacki, el cazafantasmas, está formado por una serie de cuentos largos publicados mucho antes en revistas. Por calidad supone un descenso notable respecto a los anteriores libros. Aquí nos encontramos con una más o menos convencional del prototipo de «detective infalible» –de la progenie de Auguste Dupin y Sherlock Holmes, parientes cercanos del John Silence de Algernon Blackwood–, moviéndose por escenarios y acontecimientos afectados por la atmósfera de «ocultismo» profesional. Un puñado de los episodios, en todo caso, hacen gala de un poder innegable y permiten vislumbrar la particular genialidad característica del autor.

Naturalmente, se hace imposible en un boceto apresurado rastrear todos los usos modernos de los clásicos elementos del terror. Este ingrediente debe darse por necesidad dentro de todo trabajo en prosa o verso que trate sobre la amplitud de la vida, y por eso no debe resultar sorprendente encontrarlo diluido en textos de escritores como el poeta Browning, cuyo «Childe Roland a la torre oscura llegó» está imbuido de una amenaza horrible, o Joseph Conrad, quien a menudo escribió sobre los oscuros secretos que esconde el mar, así como el poder demoníaco del Destino y de su influjo en las vidas de los hombres solitarios y maníacamente resueltos. Su rastro se abre en ramificaciones infinitas, y es por eso que aquí conviene ceñirse a sus apariciones en estado puro, cuando determina y domina la obra que lo contiene.

En cierto modo separada de la corriente británica mayoritaria se encuentra la presencia de lo extraño en la literatura irlandesa que se hizo más visible con el renacimiento celta de esos últimos siglos xix y xx. La tradición de fantasmas y hadas ha disfrutado siempre de mucha importancia en Irlanda, y durante más de un siglo ha sido registrada por una línea de transcriptores y traductores tan fieles como William Carleton, T. Crofton Croker, Lady Wilde –madre de Oscar Wilde–, Douglas Hyde y W. B. Yeats. Colocado por el movimiento vanguardista

en un lugar destacado, este corpus mitológico ha sido profusamente investigado y estudiado, y sus características más destacadas pueden ser apreciadas en el trabajo posterior de figuras como Yeats, J. M. Synge, «A. E.», Lady Gregory, Padraic Colum, James Stephens y demás colegas.

Aunque por lo general se muestra más antojadizamente fantástico que terrorífico, este folclore y sus conscientemente artísticos representantes presentan muchas características que los introducen con justicia dentro del campo del horror cósmico. Narraciones de entierros en iglesias sumergidas en lagos embrujados, relatos de banshees que anuncian muertes y siniestros intercambios de niños, baladas de espectros e «impías criaturas de los túmulos», todos provocan escalofríos y estremecimientos, y constituyen un elemento fuerte y distintivo de la literatura sobrenatural. Pese a su grotesca familiaridad y completa ingenuidad, puede hallarse una pesadilla auténtica en el tipo de narraciones representado por la saga de Teig O'Kane que, como castigo por sus salvajes actos, fue arrastrado durante toda una noche por un espeluznante cadáver que exigía ser enterrado y por eso lo llevó de cementerio en cementerio ya que en cada uno de ellos los muertos se levantaban de sus sepulturas de modo nauseabundo y se negaban a acomodar al recién llegado en una litera. Yeats, sin duda la mayor figura del mencionado renacimiento irlandés, y acaso el mayor de todos los poetas vivos, ha logrado notables éxitos tanto en su trabajo de concepción original como en la codificación de antiguas leyendas.

X. Los maestros contemporáneos

Los mejores relatos de terror actuales, aprovechándose de la larga evolución del género, poseen una naturalidad, verosimilitud, sofisticación artística y habilidosa intensidad en su atractivo que los coloca más allá de toda comparación con cualquiera de las obras góticas de hace un siglo o incluso más. La técnica, el oficio, la experiencia y el conocimiento de la psicología han avanzado tremendamente con el transcurso de los años, por lo que buena parte de las obras anteriores parecen ingenuas y artificiales, redimidas, solo cuando pueden serlo, en manos de un genio que se sobrepone a las más duras limitaciones. El tono de desenfado y de inflado romanticismo, llenos de falsas motivaciones, y que carga cada evento concebible con un significado inflamado y un encanto

imprudentemente abarcador, se ve ahora limitado a las más livianas y caprichosas fases de la escritura de lo sobrenatural. Las narraciones de lo extraño solventes pueden escribirse de modo sensatamente intenso mediante una calculada consistencia y perfecta fidelidad a la naturaleza salvo en la dirección sobrenatural que el autor haya escogido, o bien estar forjadas por completo en el mundo de la fantasía, con una atmósfera astutamente adaptada a la visualización de un delicadamente exótico mundo de lo irreal más allá del espacio y del tiempo, donde prácticamente todo puede suceder siempre que sea respetando determinados tipos de hechos imaginados o de ilusiones que sean reconocibles por el cerebro del ser humano sensible. Estas son, al menos, las tendencias dominantes, aunque por supuesto algunos de los grandes autores contemporáneos se deslicen ocasionalmente para incurrir en alguna de las llamativas actitudes de un romanticismo inmaduro, o incurrir ligeramente en la jerga hueca y absurda del ocultismo pseudocientífico, que se encuentra ahora en uno de sus periódicos momentos de esplendor.

De entre los creadores vivos de temor cósmico elevado a sus cimas artísticas, pocos pueden equipararse al versátil Arthur Machen, autor de en torno a una docena de relatos, largos y cortos, en los cuales los elementos del terror oculto y el miedo incubado alcanzan una materialidad casi incomparable y un grave realismo. El señor Machen, un hombre de letras en el sentido amplio de la palabra y maestro de estilo exquisitamente lírico y de prosa expresiva, ha dedicado posiblemente un esfuerzo más sensato en sus picarescas Crónicas de Clemendy, o en sus refrescantes ensayos, sus vívidos volúmenes autobiográficos, sus frescas y espirituales traducciones y, por encima de todo, su memorable épica de la mente estética sensible, titulada La colina de los sueños, donde el héroe juvenil reacciona a la magia de este ancestral entorno galés que es el mismo del autor, y disfruta una vida de ensueño en la ciudad romana de Isca Silurum, ahora convertida en la aldea rebosante de reliquias Caerleon-on-Usk. En todo caso, lo que cuenta es que este poderoso terror material de la última década del siglo xix y comienzos del xx se mantiene como único en su clase y marca una época distintiva en el devenir de las formas literarias.

El señor Machen, con un impresionante legado celta enlazado a los recuerdos juveniles de las colinas coronadas con cúpulas salvajes, bosques arcaicos y crípticas ruinas romanas en la campiña de Gwent, ha desarrollado una imaginativa vida de rara belleza, intensidad y trasfondo histórico. Ha asimilado el misterio medieval de los frondosos bosques y los viejos ritos, y es un defensor de la Edad Media en todos sus aspectos, incluida la fe católica. También se ha

rendido al hechizo de la vida romano-británica que una vez marcó a su región natal, y encuentra una extraña magia en los campamentos fortificados, los pavimentos de teselas, los fragmentos de las estatuas y cosas de este tipo que testimonian los días en los que el clasicismo imperó y la lengua del país fue la latina. Un joven poeta estadounidense, Frank Belknap Long, ha resumido las extraordinarias capacidades y facultad mágica para expresarse de este soñador en el soneto «Sobre la lectura de Arthur Machen».

Una gloria descansa en el bosque otoñal,

viejas rutas inglesas serpentean y ascienden

entre mágicos robles y el aroma a tomillo

hasta la fortaleza del poderoso imperio:

Un encanto refulge bajo el cielo otoñal;

las nubes rosa púrpura se enroscan al fulgor

de una grandiosa hoguera, y brillan los destellos

leonados de brasas en su último estertor.

Espero que me muestre, como hará, claro y frío,

en el lejano norte el recortado esplendor

de las romanas águilas, y entre la áurea niebla

las legiones en marcha que surgen dentro de ella:

Espero, porque quiero vivir con él de nuevo

el saber ancestral y el antiguo dolor[8].

De las narrraciones de tema terrorífico del señor Machen acaso el más famoso

sea El gran dios Pan (1894), que gira en torno a un terrible experimento y sus consecuencias. Una joven mujer, a través de la cirugía de las células cerebrales, se ve forzada a contemplar la vasta y monstruosa deidad de la naturaleza, lo que la transforma en una idiota, y muere menos de un año después. Pasados los años una niña extraña, ominosa y con aspecto de extranjera, llamada Helen Vaughan entra a servir a una familia asentada en la zona rural de Gales, y ronda los bosques de la zona sin que parezca existir explicación para su comportamiento. A causa de algo o alguien que vislumbra junto a ella de modo clandestino, un niño se vuelve loco, y más adelante una niña sufre un terrible final de modo semejante. Todo este misterio está extrañamente entretejido con las deidades rurales romanas que aún habitan el lugar, como se puede afirmar por los fragmentos de tallas que se encuentran. Transcurrida otra cantidad indeterminada de años, una mujer de una belleza extrañamente exótica hace su aparición en la comunidad, lleva a su marido al horror y a la muerte, induce a un artista a pintar inconcebibles lienzos de aquelarres de brujas, genera una epidemia de suicidios entre los hombres que son conocidos suyos, y finalmente se descubre que es una asidua de los más turbios tugurios del vicio en Londres, donde incluso los mayores degenerados se quedan sorprendidos al conocer sus perversiones. Mediante una inteligente comparación de notas por parte de aquellos que han tenido trato con ella en diversos momentos de su carrera, se termina por descubrir que esta mujer es Helen Vaughan, que es la hija, no de padre mortal, de aquella mujer que sufrió el experimento cerebral. Ella es la hija del horroroso dios Pan, y es finalmente asesinada en medio de horribles cambios de forma que incluyen cambios de sexo y un descenso a las manifestaciones más primitivas de la vida.

Pero donde reside el encanto de la historia es en la narración. Nadie podría comenzar a describir el suspense acumulado y terror último en que va abundando cada párrafo sin seguir de modo rígido el orden preciso en que el señor Machen despliega gradualmente sus pistas y revelaciones. La presencia del melodrama es innegable, y la coincidencia alcanza un grado tan forzado que llega a ser absurdo analizarlo, pero es en la brujería maligna de la historia donde estas minucias caen en el olvido por entero, y el lector sensible llega al final con un estremecimiento apreciativo y la tendencia a repetir las palabras de uno de los personajes: «Es demasiado increíble, demasiado monstruoso, estas cosas jamás pueden suceder en nuestro tranquilo mundo… Porque, amigo, si algo así fuera posible, nuestra Tierra sería una pesadilla».

Menos famosa y menos compleja argumentalmente que El gran dios Pan, pero

indudablemente más acabada tanto en atmósfera como en valor artístico, es la curiosa y levemente inquietante crónica titulada «El pueblo blanco», cuya sección central pretende ser el diario lleno de anotaciones de una pequeña joven a quien su niñera ha iniciado en algunas de las tradiciones prohibidas de la magia y de la destrucción de almas del nocivo culto a la brujería, ese mismo culto cuya tradición se transmitía mediante murmuraciones de los campesinos a través de Europa Occidental, y cuyos miembros se escapaban a veces por las noches, de uno en uno, para encontrarse en lóbregos bosques y rincones solitarios donde celebrar las repugnantes orgías de los aquelarres de brujas. El relato del señor Machen, un triunfo de la selección hábil y la moderación, va acumulando un enorme poder a medida que fluye en una corriente de aparentemente inocente charla infantil, introduciendo alusiones a extrañas «ninfas», «Dôls», «voolas», «ceremonias blancas, verdes y escarlatas», «letras Aklo», «lenguaje Chian», «juegos Mao» y otras alusiones parecidas. Todos los ritos que la niñera aprendió de su abuela le son transmitidos a la niña cuando esta cuenta con tres años, y sus toscas narraciones de las peligrosas revelaciones secretas dejan entrever la presencia de un terror acechante generosamente mezclado con el pathos. Los hechizos malignos bien conocidos por los antropólogos son descritos con juvenil ingenuidad, y finalmente una tarde invernal surge un viaje por las ancestrales colinas galesas, que tiene lugar bajo un conjuro imaginativo, lo que le presta al salvaje escenario una rareza especial, así como una inmersión en lo extraño y sugerencia de un grotesco sentimiento añadido. Los detalles de este viaje son entregados de forma maravillosamente vívida y se constituyen para el apasionado crítico que escribe estas líneas en una obra maestra de la escritura fantástica, con un poder casi infinito para sugerir la aberración cósmica y la atrocidad del mayor calado. Finalmente la niña, que tiene ya trece años, se topa con una críptica y nefastamente bella cosa en medio del frondoso e inaccesible bosque. Huye aterrada, pero ha sido ya transformada por la experiencia y debe regresar una y otra vez al bosque. En última instancia el horror se apodera de ella tal como estaba ya prefigurado en una anécdota narrada en el prólogo, pero logra envenenarse a tiempo para evitar el trance. Como la madre de Helen Vaughan en El gran dios Pan, ella ha contemplado a la deidad. La descubren muerta en medio del bosque junto al objeto críptico que encontró, y dicho objeto, que es una pieza de artesanía romana de una blancura luminosa sobre la que circulaban graves rumores desde el medievo, es reducido a polvo entre asustados martillazos por los que lo encuentran.

En la novela formada por distintos relatos Los tres impostores, una obra cuyo mérito como conjunto solo queda empañada por la imitación de los alegres

modos de Stevenson, se incluyen algunas narraciones que acaso sirvan como plasmación de las más altas cotas de calidad de Machen como tejedor de relatos de terror. Aquí nos topamos con la concepción favorita de lo extraño de su autor en su mayor refinamiento artístico: la idea de que bajo los túmulos y rocas de las agrestes colinas irlandesas habita de modo clandestino una raza subterránea que vive en cuclillas cuyos vestigios han supuesto el origen de nuestras leyendas populares de hadas, elfos y el resto de la «gente pequeña», y a quienes puede responsabilizarse de determinadas desapariciones sin explicación y de las ocasionales sustituciones de extraños «seres de intercambio» por niños normales. Esta temática recibe su tratamiento más refinado en el episodio titulado «La novela del sello negro», donde un profesor, tras haber descubierto una singular semejanza entre ciertas runas talladas en las rocas de piedra caliza galesas y las que existen en un sello prehistórico de Babilonia, se lanza a una serie de descubrimientos que le lleva a conclusiones desconocidas y terribles. Un extraño pasaje hallado en los textos del antiguo geógrafo Solinus, una serie de desapariciones en los confines solitarios de Gales, un extraño hijo retrasado nacido de una madre campesina tras sufrir esta un susto donde se agitaron sus más profundas facultades, todos estos detalles sugieren al profesor una conexión horrible y una situación inquietante para cualquiera que respete la raza humana. El profesor contrata al chico deficiente, que balbucea de modo extraño a veces con una asquerosa voz sibilante, y padece de ataques epilépticos anómalos. En una ocasión, tras un violento ataque nocturno en el estudio del profesor, se percatan de la existencia de olores inquietantes y evidencias de presencias antinaturales, y poco después el profesor finaliza la redacción de un abultado documento y parte hacia las agrestes colinas sumido en una febril expectación y un extraño miedo anidado en su corazón. Nunca regresa, pero junto a una piedra fantástica en la campiña se encuentra su reloj, algo de dinero y un anillo, todo envuelto en un pergamino que exhibe los mismos terribles caracteres que se encuentran en el sello negro de Babilonia y en las piedras calizas de las montañas galesas.

El voluminoso documento aclara lo suficiente como para vislumbrar el tenebroso paisaje del conjunto. El profesor Gregg, partiendo de la masa de evidencias facilitadas por las desapariciones en Gales, las inscripciones en las rocas, los relatos de los antiguos geógrafos y el sello negro, ha llegado a la conclusión de que una temible raza de oscuros seres primigenios de antigüedad inmemorial y amplia difusión sigue habitando bajo las poco frecuentadas colinas de Gales. Investigaciones posteriores han servido para aclarar el mensaje del sello negro y demostrado que el niño retrasado, hijo de un padre que aterrorizaría a la

humanidad, es el heredero de monstruosos recuerdos y contingencias. Aquella extraña noche en el estudio, el profesor invocó «a la horrible transmutación de las colinas» con la ayuda del sello negro, y excitó en el híbrido deficiente el terror hacia su horrible origen. Contempló «cómo su cuerpo se hinchaba y distendía como una vejiga, al tiempo que su rostro se oscurecía…». Y entonces aparecieron los efectos supremos de la invocación, y el profesor Gregg conoció el gigantesco frenesí del pánico cósmico en su forma más tenebrosa. Tomó conciencia de las profundidades abismales de lo anormal que había desencadenado y escapó hacia las colinas salvajes preparado y resignado. Allí se encontraría con la «gente pequeña», y cierra su documento con una observación racional: «Si infelizmente no retornase de mi viaje, no hay necesidad de conjurar aquí una imagen de cuál habrá sido mi horrible destino».

Insertada también dentro de Los tres impostores se encuentra la «Novela del polvo blanco», que acaso sea su mayor acercamiento a la culminación del sobresalto terrorífico. Francis Leicester, un joven estudiante de derecho desgastado por el aislamiento y el exceso de trabajo, tiene unos medicamentos prescritos por un viejo boticario al que le trae sin cuidado el estado de los medicamentos que elabora. La sustancia resulta luego ser una sal inusual que con las variaciones de tiempo y temperatura se ha convertido accidentalmente en algo extraño y terrible. Se trata, nada menos que del vinum sabbati medieval, cuyo consumo en las horrendas orgías de los aquelarres de brujas inducía a impactantes transformaciones y, si es usado de modo inadecuado, conlleva consecuencias indescriptibles. De modo completamente inocente, el joven mezcla el polvo en un vaso de agua tras las comidas siguiendo la posología habitual, y en primera instancia experimenta notables beneficios. Gradualmente, sin embargo, su estado de ánimo restablecido va deslizándose hacia la disipación, se ausenta mucho de casa y parece estar sufriendo un cambio psicológico repelente. Un día descubre una inusual mancha lívida aparecida en su mano derecha, y tras descubrirla regresa a su reclusión, manteniéndose encerrado en su habitación sin permitir que nadie más de la casa entre allí. Un doctor acude para atenderlo y se marcha paralizado por el miedo, diciendo que no hay nada que él pueda hacer en ese caso. Dos semanas más tarde, la hermana del paciente, cuando sale de paseo, descubre una cosa monstruosa en la ventana del enfermo, y los sirvientes informan de que la comida que están dejando en la puerta cerrada queda intacta. Cuando llaman a la puerta apenas tienen por respuesta un arrastrar de pies y la petición, en una voz espesamente gangosa, de que se le deje en paz. Finalmente una criada temblorosa informa de un horrible suceso. En el techo de la habitación situada bajo la de Leicester han comenzado

a aparecer unas manchas de un horrendo fluido negro y está comenzando a gotear una viscosa abominación que forma un charco en la cama. El doctor Haberdeen, persuadido para que regrese a la casa, echa abajo la puerta del joven y comienza a golpear una y otra vez con una barra de hierro a la blasfema cosa medio viva que se encuentra dentro. Se trata de una «masa oscura y pútrida, que hierve de corrupción y horrenda podredumbre, sin ser ya ni líquida ni sólida, sino derretida y cambiante». En medio de la masa informe unos puntos ardientes brillan como ojos y, antes de ser golpeada hasta la muerte, intenta levantar lo que debió ser un brazo. El médico, poco después, incapaz de soportar los recuerdos de lo que ha contemplado, muere en el mar cuando se dirigía a empezar una nueva vida en los Estados Unidos.

El señor Machen regresa a la demoníaca «gente pequeña» en «La mano roja» y «La pirámide luminosa», y en «El terror», una historia ambientada en tiempos de guerra, aborda la potencia del misterio que subyace en los efectos del repudio a la espiritualidad por parte del hombre moderno sobre las bestias del mundo, lo que lo lleva a cuestionar su supremacía y promover una unión para lograr su exterminio. De extraordinaria delicadeza, pasando del simple terror al misticismo auténtico, es «El gran retorno», una historia sobre el Grial, ambientada también en un entorno bélico. Sobradamente conocido como para que sea necesario extenderse aquí con una descripción es el relato «Los arqueros» que, al ser tomado como la narración de unos hechos verídicos, dio lugar a la extendida leyenda de los «Ángeles de Mons»: los espectros de los antiguos arqueros ingleses que vencieron en las batallas de Crécy y Agincourt regresan como espectros para unirse en 1914 a las filas del glorioso batallón británico de los «viejos despreciables».

Menos intenso que el señor Machen a la hora de perfilar los bordes del terror absoluto, aunque muchísimo más ceñido a la idea de un mundo irreal que presiona de forma constante al nuestro, es el inspirado y prolífico Algernon Blackwood, entre cuya voluminosa y desigual obra pueden encontrarse muestras de la más sofisticada literatura espectral de esta o de cualquier otra época. Sobre la calidad del genio del señor Blackwood no hay disputa posible, porque nadie se ha acercado siquiera a la habilidad, seriedad y minuciosidad con la que registra los tonos armónicos de lo extraño en los objetos y las experiencias ordinarias, o la percepción sobrenatural con la que construye detalle a detalle todas las sensaciones y percepciones que van acompañando el tránsito de la realidad a la vida o visión sobrenatural. Sin un dominio notable de la brujería poética de las simples palabras, él es sin duda el maestro absoluto e incuestionable de las

atmósferas de lo extraño, y puede evocar lo que equivaldría a toda una historia partiendo de un simple fragmento de descripción psicológica carente de humor. Por encima de todos los demás él comprende de modo cabal cómo las mentes sensibles habitan para siempre en la frontera del sueño, y lo tenue que es relativamente la distinción entre esas imágenes formadas por objetos reales y aquellas que han sido provocadas por los juegos de la imaginación.

La obra menor del señor Blackwood se ve lastrada por diversos defectos como su didactismo ético, insípidos caprichos ocasionales, la monotonía de lo sobrenatural benigno, y un uso demasiado libre de la jerga comercial del «ocultismo» moderno. En sus trabajos más ambiciosos es lo difuso y el exceso de enredo, producto de un esfuerzo demasiado elaborado, lo que los echa a perder, a lo que se suma la desventaja de un estilo un tanto árido y periodístico desprovisto de una magia intrínseca, de color, de vitalidad, para permitir visualizaciones precisas y matices que sugieran la existencia de lo extraño. Pero, pese a todo esto, los productos mayores del señor Blackwood alcanzan el nivel de clásicos, y evocan, como nadie más lo ha hecho dentro de la literatura, un sentido convencido y perplejo de la inmanencia de esferas o entidades salidas de la esfera de lo extraño.

La casi infinita variedad de la ficción del señor Blackwood incluye tanto novelas como narraciones de menos extensión, estando estas últimas presentadas a veces de modo independiente y otras agrupadas en series. Antes de nada debe destacarse «Los sauces», en la que una presencia innombrable en una desolada isla del Danubio es sentida y reconocida por un par de viajeros ociosos. Aquí el arte y el comedimiento narrativos alcanzan su máximo desarrollo, y una impresión de conmoción duradera se produce sin que sea necesario forzar un solo pasaje o emitir alguna nota falsa. Otro cuento fascinante por su potencia aunque menos acabado en lo artístico es «El Wendigo», donde nos enfrentamos a las horribles evidencias de la existencia de un enorme demonio de los bosques sobre el que los leñadores y madereros de las regiones subárticas murmuran al anochecer. El modo en que consigue que determinadas huellas narren ciertas cosas increíbles es un triunfo notable del más refinado oficio literario. En «Un episodio en una casa de huéspedes» contemplamos presencias espantosas convocadas para que salgan del espacio negro por un hechicero, y «El oyente» cuenta la historia de un horrendo residuo psíquico que se arrastra por la casa en la que murió un leproso. En el volumen titulado Aventuras increíbles se presentan algunos de los más refinados cuentos que el autor produjo, en los que traslada la fantasía hasta ritos salvajes que se celebran en las noches de las

colinas, hechos secretos y terribles que acechan detrás de escenas aparentemente inanes e inimaginables criptas llenas de misterios que se esconden bajo las arenas o en las pirámides de Egipto. Todo esto con un refinamiento y delicadeza que convence allí donde un tratamiento más crudo o ligero no habría producido otra cosa que mera distracción. Algunos de estos textos no llegan a convertirse propiamente en narraciones, sino que parecieran ser más estudios sobre impresiones fugaces y fragmentos de sueños recordados de modo deslavazado. La trama resulta siempre algo secundario y la atmósfera se enseñorea sin trabas del conjunto.

John Silence, investigador de lo oculto es un libro que contiene cinco historias conectadas entre sí, y a través de las cuales contemplamos la triunfante trayectoria de un personaje. Aquejadas de trazos de las atmósferas de las historias populares y convencionales de detectives, porque el señor Silence es uno de esos benevolentes genios que emplean sus notables capacidades para ayudar a otros humanos que se encuentran en dificultades, estas narraciones albergan algunos de los mejores momentos de su autor, y producen una ilusión que es, a un tiempo, enfática y duradera. El cuento que abre la colección, «Una invasión psíquica», cuenta lo que le sucedió a un autor sensible en una casa que fue una vez escenario de oscuros hechos, y como una legión de demonios fue exorcizada. «Brujerías ancestrales», quizás el mejor relato del libro, entrega una casi hipnótica y muy vívida narración de un tradicional pueblo francés donde una vez se celebró un aquelarre profano donde participó toda la población transformada en gatos. En «La némesis del fuego» un horrible elemental es evocado por la sangre recién derramada, mientras que «Culto secreto» refiere la historia de una escuela alemana donde prevaleció el satanismo y durante mucho tiempo después mantuvo un aura malvada. «La banda del perro» es una historia de hombres lobo, pero se ve debilitada por su intención moralizante y el recurso al «ocultismo» profesional.

Demasiado sutiles, quizás, como para ser clasificados de manera definitiva como relatos de terror, aunque posiblemente más genuinamente artísticos en un sentido absoluto, son delicadas fantasías como «Jimbo» o «El centauro». El señor Blackwood alcanza en estas novelas un acercamiento cercano y palpitante a la sustancia más íntima de los sueños y derriba, haciéndolas pedazos, las barreras convencionales entre realidad e imaginación.

Insuperable en la hechicería de la prosa de canto cristalino, y supremo en la creación de un mundo hermoso y lánguido de visiones iridiscentemente exóticas

es Edward John Moreton Drax Plunkett, decimoctavo barón de Dunsany, cuyas narraciones y pequeños dramas constituyen un conjunto casi único en nuestra literatura. Inventor de una nueva mitología y tejedor de un sorprendente folclore, Lord Dunsany mantiene su dedicación a un extraño mundo de fantástica belleza, así como su compromiso a realizar la guerra eterna contra la tosquedad y fealdad de la realidad diurna. Su punto de vista es el más genuinamente cósmico de todos los que se puedan encontrar en cualquier literatura en cualquier periodo. Tan sensible como Poe a los valores dramáticos y a la significancia de palabras aisladas y detalles, y mucho mejor equipado en lo tocante a la retórica mediante un estilo lírico basada en la prosa de la Biblia del rey Jacobo, este autor dibuja con extraordinaria eficacia casi todos los mitos y leyendas dentro del círculo de la cultura europea, produciendo un ciclo de fantasía que podría tildarse como compuesto o como ecléctico donde el color oriental, la forma helénica, el sombrío tono teutón y la melancolía celta están mezclados de modo tan magnífico que cada uno sostiene y complementa al resto sin sacrificar la perfecta coherencia y homogeneidad del conjunto. En la mayoría de los casos los escenarios de Dunsany son fabulosos: «más allá del Este» o «en el confín de la tierra». Su sistema de nombres originales, tanto para personas como para lugares, enraizado en fuentes clásicas, orientales y de más diversos tipos, es una maravilla de inventiva versátil y discriminación poética, como puede comprobarse atendiendo a las muestras: «Argimēnēs», «Bethmoora», «Poltarnees», «Camorak», «Illuriel» o «Sardathrion».

La belleza más que el terror es la nota dominante en el trabajo de Dunsany. Adora el vívido verde del jade y de las cúpulas de bronce, y el delicado rubor de las puestas de sol en los minaretes de marfil de imposibles ciudades soñadas. El humor y la ironía, también, están a menudo presentes para proporcionar un amable cinismo y modificar lo que en otro caso podría poseer una intensa ingenuidad. Pese a ello, como resulta inevitable en un maestro de la triunfante irrealidad, hay ocasionales toques de terror cósmico que se encuentran insertados en la tradición más genuina. A Dunsany le encanta sugerir astuta y hábilmente los hechos monstruosos y las increíbles fatalidades, como se insinúan en los cuentos de hadas. En El libro de las maravillas podemos leer acerca de Hlo-Hlo, el gigantesco ídolo-araña que no siempre permanece en casa; también saber qué había en el bosque y qué temía la Esfinge; conocer la existencia de Slith, el ladrón que salta sobre el borde del mundo tras descubrir una luz encendida y saber quién la encendió; de los Gibbelins, antropófagos que viven en una torre maligna y custodian un tesoro; de los Gnoles, que habitan los bosques y a los que conviene no robar, o de la ciudad de Nunca, y de los ojos que vigilan en los

fosos subterráneos, así como de otras cosas afines a la oscuridad. Los Cuentos de un soñador narra el misterio que empujó a todos los hombres de Bethmoora al desierto, refiere la existencia de la vasta puerta de Perdóndaris, que fue tallada de un bloque único de mármol, y del viaje del pobre viejo Bill, cuyo capitán maldijo a su tripulación y realizaba escalas en islas de aspecto desagradable que acabañan de emerger del mar, con cabañas bajas de techos de paja en las que se atinaba a ver malignas ventanas oscuras.

Muchos de los dramas breves de Dunsany están cargados con la presencia del terror espectral. En Los dioses de la montaña siete mendigos se hacen pasar por los siete ídolos verdes en una distante colina, disfrutando de las comodidades y condecoraciones de una ciudad de adoradores hasta que se enteran que los verdaderos ídolos han desaparecido de los tronos donde acostumbran a estar. Se les informa de un vaticinio un tanto desgarbado, «la roca no debe pasear de noche» y, finalmente, cuando se sientan para esperar la llegada de un grupo de baile con que van a honrarlos, se dan cuenta de que los pasos que se aproximan son mucho más pesados de lo que podría esperarse de unos bailarines. Entonces los hechos se precipitan, y a la postre los presuntuosos blasfemos son convertidos en estatuas de jade por las mismas estatuas andantes cuya santidad profanaron. Pero la trama es el mérito menor de esta obra efectiva en grado sumo. Los incidentes y su desarrollo son de una maestría absoluta, por lo que el conjunto constituye una de las contribuciones más importantes de la actual época no solo al teatro, sino a la literatura en general. «Una noche en la taberna» gira en torno a cuatro ladrones que han robado el ojo esmeralda de Klesh, un monstruoso dios hindú. Se refugian en su habitación y logran acabar con los tres sacerdotes vengadores que los han seguido, pero cuando cae la noche Klesh aparece buscando su ojo a tientas y, tras haberlo recuperado y partido, va convocando uno a uno a los saqueadores en la oscuridad para proporcionarles un castigo indescriptible. En «La risa de los dioses» se nos muestra una ciudad maldita sita en el borde de la jungla y a un laudista fantasmal al que solo pueden escuchar los que van a morir (puede estar relacionado con el clavicordio fantasmal de La casa de los siete tejados de Hawthorne), mientras que «Los enemigos de la reina» revisita la anécdota de Herodoto en la que una princesa vengativa invita a sus enemigos a un banquete subterráneo y deja que la subida del Nilo los ahogue al anegar la estancia. Pero la acumulación de meras descripciones no puede lograr transmitir más que una fracción del encanto persuasivo de Lord Dunsany. Sus ciudades prismáticas y sus ritos inauditos está tocados de una seguridad que solo puede engendrar la pericia, y nos sorprendemos emocionados al tener la sensación de participar en sus misterios

secretos. Para aquellos que son verdaderamente imaginativos, él es un talismán y una llave que franquea el paso a ricos depósitos de sueños y recuerdos fragmentarios, por lo que quizás no debamos pensar en él solo como poeta, sino como en alguien que convierte a cada uno de sus lectores también en poetas.

En el polo opuesto del genio de Lord Dunsany, y dotado con un poder casi diabólico de convocar al horror a pequeños y amables sorbos en medio de la prosaica vida cotidiana, se encuentra el erudito Montague Rhodes James, preboste del colegio Eton, anticuario renombrado y una reconocida autoridad en manuscritos medievales e historia de las catedrales. El doctor James, aficionado desde siempre a contar cuentos espectrales en época navideña, se ha convertido poco a poco en un narrador de lo extraño de primer nivel, y ha desarrollado un estilo y método distintivos que acaso puedan servir de modelos para una perdurable estirpe de discípulos.

El arte del doctor James no es, en absoluto, fruto del azar, y en el prefacio de una de sus colecciones él ha formulado tres reglas muy sólidas para la composición macabra. Una historia de fantasmas, él cree, debería estar ubicada en un entorno familiar en una época contemporánea, con la intención de aproximarse todo lo posible a la experiencia del lector. Sus fenómenos espectrales, además, deberían tener intenciones malévolas más que benéficas, habida cuenta de que es el miedo la emoción que se busca excitar en primera instancia. Y, finalmente, la jerga técnica del «ocultismo» o de lo pseudocientífico debe ser evitada, para evitar que el encanto de la verosimilitud casual se ahogue en una pedantería poco convincente.

El doctor James, poniendo en práctica lo que predica, aborda sus temas de un modo ligero y a menudo coloquial. Creando así la ilusión de los eventos cotidianos, introduce los fenómenos anormales de forma cauta y gradual, aliviados en cada momento por toques hogareños y prosaicos detalles, condimentándolos a veces con una pizca o dos de erudición anticuaria. Consciente de la estrecha relación entre lo extraño actual y la tradición acumulada, por lo general provee de antecedentes remotos a sus incidentes, siendo así capaz de utilizar de modo muy adecuado su exhaustivo conocimiento del pasado y su dominio listo y convincente de la dicción y el colorido arcaicos. Uno de los escenarios predilectos para un cuento de James es una catedral con siglos de historia que el autor puede describir con toda la minuciosidad de un especialista en el campo.

Astutas viñetas humorísticas y pedazos de retratos y caracterizaciones de género naturalista aparecen a menudo en las narraciones del doctor James, y en sus diestras manos sirven para intensificar el efecto general más que para desbaratarlo, ya que pudiera pensarse que semejantes cualidades son las de un artesano menor. Al inventar una nueva tipología de espectros se ha alejado notablemente de la tradición gótica convencional, puesto que donde el prototipo de fantasma era pálido y señorial, y eran percibidos sobre todo por el sentido de la vista, el fantasma más habitual de los relatos de James es delgado, pequeño y peludo, una lenta abominación nocturna e infernal a medio camino entre una bestia y un hombre, y por lo general es percibido por el tacto antes de que pueda ser visto. A veces el espectro surge de una composición más excéntrica si cabe: un rollo de franela con ojos de araña o una entidad invisible que se mimetiza en ropa de cama y muestra una cara de lino arrugado. El doctor James posee, como queda claro, un conocimiento inteligente y científico de los nervios y sentimientos humanos, y sabe exactamente cómo distribuir afirmaciones, imaginería y sutiles sugerencias con la intención de asegurar el mejor de los resultados entre sus lectores. Se trata de un artista de los hechos y de la disposición más que de las atmósferas, y alcanza las emociones con mayor frecuencia apelando al intelecto que de modo directo. Este método, por supuesto, con sus ocasionales ausencias de momentos climáticos marcados, tiene tanto sus inconvenientes como sus ventajas. Muchos echarán en falta la profunda tensión atmosférica que escritores como Machen construyen cuidadosamente con palabras y escenas. Pero solo algunos de los cuentos pueden ser cuestionados por anodinos. Generalmente el lacónico desarrollo de los eventos anormales en una sucesión inteligente resulta suficiente para producir el efecto deseado de terror acumulativo.

Los relatos breves del doctor James se encuentran recogidos en cuatro pequeñas colecciones, tituladas respectivamente Historias de fantasmas de un anticuario, Más historias de fantasmas de un anticuario, Un fantasma inconsistente y otros y Un aviso para los curiosos. También hay una deliciosa fantasía juvenil, Los cinco frascos, que exhibe augurios espectrales. De entre esta riqueza de material se hace complicado escoger un cuento favorito o que sirva como ejemplificación o modelo, aunque cada lector podrá encontrar sin duda el suyo acorde con sus preferencias o tal y como su temperamento determine.

«El conde Magnus» es sin duda uno de los mejores, proporcionando un sinfín de suspense y sugerencias. El señor Wraxall es un viajero inglés de mediados del siglo xix que reside en Suecia mientras recopila material para un libro. Al

interesarse por la vieja familia de De la Gardie, estudia sus archivos cerca de la aldea de Råbäck, y queda especialmente fascinado por el constructor de la mansión existente, un tal conde Magnus, del cual se murmuran cosas extrañas y terribles. El conde, que prosperó a comienzos del siglo xvii, fue un severo terrateniente, y destacó por su severidad frente a los cazadores furtivos y los arrendatarios delincuentes. Sus crueles castigos resultaron proverbiales, y excitaron oscuros rumores sobre su influencia que perduraron en el tiempo más allá de su enterramiento en el gran mausoleo que hizo construir junto a la iglesia, como ejemplifica el castigo recibido por los dos campesinos que cazaron en su coto una noche un siglo después de su muerte. Se escucharon horribles gritos en el bosque, y en los alrededores de la tumba del conde Magnus una risa antinatural y el golpe de una enorme puerta al cerrarse. A la mañana siguiente un clérigo se encontró a los dos hombres: uno loco y el otro muerto, con la carne de su rostro succionada hasta mostrar los huesos.

El señor Wraxall va teniendo noticia de todas estas historias y comienza a encontrar referencias a una peregrinación negra que una vez realizó el conde. Peregrinaje hasta Chorazin, en Palestina[9], una de las ciudades sentenciadas por Nuestro Señor en las Escrituras, y en la que viejos sacerdotes dijeron que ha de nacer el Anticristo. Nadie se atreve a insinuar el motivo de aquella peregrinación negra, ni qué extraño ser o cosa trajo el conde como compañía a su vuelta. Mientras tanto el señor Wraxall está cada vez más ansioso por poder explorar el mausoleo del conde Magnus y, finalmente, obtiene permiso para hacerlo en compañía de un diácono. Encuentra varios monumentos y tres sarcófagos de cobre, uno de los cuales es el del conde. Alrededor de este hay varias bandas de escenas grabadas, incluyendo una singular y horrible representación de una persecución: la caza de un hombre desesperado, a través del bosque, llevada a cabo por una figura rechoncha y embozada que exhibe un tentáculo de manta raya, y que es dirigida desde una loma cercana por un alto hombre envuelto en una capa. El sarcófago exhibe tres enormes candados de acero, uno de los cuales está abierto en el suelo, lo que recuerda al viajero el choque metálico escuchado el día anterior cuando pasaba junto al mausoleo pensando distraídamente en su deseo de poder ver al conde Magnus.

Su fascinación aumenta y, cuando tiene acceso a la llave, el señor Wraxall realiza una segunda y solitaria visita al mausoleo, donde se encuentra con un segundo candado abierto. Al día siguiente, el último suyo en Råbäck, vuelve a ir solo para despedirse del noble enterrado tanto tiempo atrás. De nuevo se ve extrañamente impelido a enunciar el antojadizo deseo de encontrarse con el

noble enterrado. Con enorme desasosiego comprueba que solo uno de los tres candados permanece vedando la apertura del gran sarcófago. Mientras lo está contemplando, el último candado cae al suelo, y entonces comienza a escucharse el sonido de un crujido de bisagras. A continuación la monstruosa tapa parece levantarse con lentitud, por lo que el señor Wraxall huye presa del pánico sin cerrar la puerta del mausoleo.

Durante su viaje de regreso a Inglaterra el viajero siente una curiosa inquietud acerca de sus compañeros de viaje en el barco del canal que emplea para retornar. Las figuras encapuchadas lo ponen nervioso, y tiene la sensación de estar siendo vigilado y seguido. De las veintiocho personas que contó, solo veintiséis aparecen en las comidas, y los dos que siempre faltan son un alto hombre encapuchado y una figura embozada de menor estatura. Tras concluir su viaje por los canales en Harwich, el señor Wraxall parte a la carrera en un carruaje cerrado, pero llega a ver dos figuras encapuchadas en un cruce de caminos. Se aloja finalmente en una pequeña casa en una aldea y entretiene el tiempo realizando frenéticas anotaciones. A la mañana siguiente es encontrado muerto, y durante la investigación siete de los miembros del jurado se desmayan al ver el cadáver. La casa donde se alojó no vuelve a estar habitada nunca más, y cuando va a ser demolida medio siglo después se descubre su manuscrito en un olvidado armario.

En «El tesoro del abad Thomas», un anticuario británico descifra un patrón numérico en unos vitrales renacentistas, y de ese modo descubre un acopio de oro centenario en un nicho situado a medio camino del pozo en el patio de una abadía alemana. Pero el astuto depositario había dispuesto una custodia para ese tesoro, y algo dentro del pozo entrelaza sus brazos en torno al cuello del explorador, por lo que la búsqueda es abandonada y se envía allí a un clérigo. Cada noche tras estos hechos el explorador siente una sigilosa presencia y percibe un horrible olor a moho fuera de su habitación en el hotel, hasta que finalmente el clérigo a la luz del día sustituye la piedra de la boca de la bóveda del tesoro del pozo, desde la cual algo parecía haber llegado desde la oscuridad para vengar la profanación del oro del abad Thomas. Cuando completa su trabajo, el clérigo repara en una curiosa talla con aspecto de sapo en la antigua cabeza del pozo, acompañada por el lema latino: «Depositum custodi», custodia lo que se te ha confiado.

Otros destacables relatos de James son «La sillería de la catedral de Barchester», en el que de modo extraordinario una grotesca talla cobra vida para vengar el

sutil y secreto asesinato de un deán a manos de su ambicioso sucesor; «¡Oh, silba y acudiré, amigo!», que gira en torno al terror despertado por un extraño silbato metálico encontrado en una iglesia medieval, y «Un episodio en la historia de una catedral», donde el desmantelamiento de un púlpito saca a la luz una tumba arcaica cuyo acechante demonio propaga el pánico y la enfermedad. El doctor James, a pesar de su toque ligero, evoca el miedo y el horror en sus formas más impactantes, y seguramente permanecerá como uno de los contados maestros realmente originales en su oscuro territorio.

Para aquellos que disfrutan con la especulación sobre el futuro, el cuento de terror sobrenatural ofrece un terreno interesante. Combatido por una ola creciente de pesado realismo, cínica frivolidad y sofisticada desilusión, es alentado todavía por una marea paralela de creciente misticismo, desarrollados ambos a través de la agotada reacción de «ocultistas» y fundamentalistas religiosos contra el descubrimiento materialista, y mediante la estimulación del asombro y la fantasía a través de los paisajes engrandecidos y las barreras demolidas que la ciencia moderna nos ha facilitado con su química subatómica, la astrofísica avanzada, la teoría de la relatividad y las evidencias obtenidas en la biología y el pensamiento humano.

En el momento actual las fuerzas favorables parecería que tuvieran algún tipo de ventaja, dado que indudablemente hay más aprobación hacia los textos de lo extraño que cuando, hace treinta años, lo mejor de la obra de Arthur Machen cayó en el pedregoso terreno de la inteligente y engreída década final del siglo xix. Ambrose Bierce, casi desconocido en su tiempo, ha alcanzado ahora algo parecido al reconocimiento generalizado.

En todo caso, no se pueden buscar mutaciones sorprendentes en dirección alguna. Un equilibrio aproximado de tendencias seguirá existiendo en cualquier caso y, mientras anhelamos de modo justificado un progresivo refinamiento de la técnica, no existen motivos para pensar que la posición general de lo espectral en la literatura sea drásticamente alterada. Es una estrecha, aunque esencial rama de la expresión humana, y mayormente atraerá como siempre ha hecho a una audiencia limitada con una sensibilidad especialmente aguda. Cualquiera que sea la obra maestra universal del mañana, ya sea forjada desde lo fantasmal o el terror, deberá su aceptación más a un supremo acabado que a un tema amable. Aunque, ¿quién osará afirmar que un tema oscuro pueda ser visto como un obstáculo positivo? Radiante de belleza, la copa de los Ptolomeos fue esculpida en ónice.

1. Publicado por vez primera en Recluse 1 (1927). En realidad Lovecraft fue realizando diversas correcciones al texto a lo largo de la década siguiente, publicadas algunas de modo seriado en revistas o que estuvieron planificadas para ser editadas. La versión final solo pudo leerse al completo en el libro póstumo The Outsider and Others, publicado en 1939.

2. William Godwin (1756-1836), novelista, periodista y filósofo político. Es conocido como uno de los primeros exponentes del utilitarismo y del anarquismo moderno.

3. Verso extraído del poema «To Marie Louise (Shew)» de Edgar Allan Poe («In the mad pride of intellectuality»).

4. Lovecraft usa el nombre de nacimiento de Hoffmann, sin tener en cuenta que el propio autor modificó su nombre para homenajear a Mozart y pasó a denominarse Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, nombre por el que es más conocido.

5. Shloime Anski fue el seudónimo elegido por Solomon Seinwil Rapoport (1863-1920) para poner en circulación sus textos.

6. Se refiere a James Matthew Barrie (1860-1937), el autor de Peter Pan.

7. Término sánscrito que se usa para referirse a largos periodos de tiempo. El kalpa de uso común dura unos dieciséis millones de años.

8. Frank Belknap Long fue un cercano colaborador de Lovecraft. El poema fue por primera vez publicado en The Man from Genoa and Other Poems (1926). «There is a glory in the autumn wood;/ The ancient lanes of England wind and climb/ Past wizard oaks and gorse and tangled thyme/ To where a fort of mighty empire stood:/ There is a glamour in the autumn sky;/ The reddened clouds are writhing in the glow/ Of some great fire, and there are glints below/ Of tawny yellow where the embers die./ I wait, for he will show me, clear and cold,/ High-rais’d in splendour, sharp against the North,/ The Roman eagles, and thro’ mists of gold/ The marching legions as they issue forth:/ I wait, for I would share with him again/ The ancient wisdom, and the ancient pain».

9. Hoy día en territorio de Israel.

Notas sobre la ficción de lo extraño

[1]

1. Sugerencias para la escritura de una narración

(La idea y el argumento han sido decididos provisionalmente)

1. Preparar la sinopsis o el argumento de los eventos en el orden en que estos tendrán lugar, no en el orden de la narración. Describirlos con suficiente detalle como para que queden cubiertos todos los aspectos fundamentales y las motivaciones de todos los hechos planificados. Detalles, comentarios y estimaciones de las consecuencias pueden ser deseables en un momento dado.

2. Disponer la sinopsis o el argumento de los eventos en el orden de narración, con plenitud de detalles, y con notas sobre los cambios de perspectiva, énfasis y momentos climáticos. Cambiar la sinopsis original para encajarla aquí si dicho cambio puede incrementar la fuerza dramática o la efectividad de la historia en general. Interpolar o eliminar incidentes a voluntad, sin estar nunca atado a la concepción original, incluso si el resultado último termina siendo un relato completamente diferente de lo que se planeó en inicio. Permitir que las adiciones o alteraciones se realicen en cualquier momento en que algo surja en el proceso de elaboración.

3. Escribir la historia, de modo rápido, fluido y sin demasiado espíritu crítico, siguiendo la segunda sinopsis. Alterar los hechos y la trama siempre que el proceso de elaboración parezca sugerir dichos cambios, sin estar jamás atado al diseño previo. Si el desarrollo revela súbitamente nuevas oportunidades para lograr efectos dramáticos o una narración más vívida de la historia, añadir todo lo que se juzgue ventajoso, dando marcha atrás y acondicionando las partes anteriores al nuevo plan. Insertar o eliminar secciones completas si fuera necesario o deseable, probando distintos comienzos y conclusiones hasta que se dé con la mejor. Pero hay que asegurarse de que todas las referencias a lo largo de la narración han sido convenientemente modificadas de acuerdo con el diseño

final. Eliminar todas las posibles presencias superfluas: palabras, frases, párrafos o capítulos completos o incluso elementos, siempre teniendo en cuenta las habituales precauciones acerca de la coherencia de todas las referencias.

4. Revisar el texto entero, poniendo atención a su vocabulario, sintaxis, ritmo o detalles de la prosa, proporción entre las partes, sutilezas del tono, elegancia y conveniencia de las transiciones (de escena en escena, de la acción lenta y detallada al resumen acelerado y superficial para cubrir con las acciones y viceversa… etcétera), eficiencia de inicio, clausura, clímax, etcétera, suspense dramático e interés, verosimilitud y atmósfera, así como otros varios elementos.

5. Preparar una copia mecanografiada limpia de erratas.

En ciertos casos es recomendable comenzar a escribir una historia sin tener una sinopsis o incluso idea alguna de cómo debe ser desarrollada y concluida. Esto sucede cuando uno siente una necesidad de registrar o sacar partido a un estado de ánimo o imagen especialmente poderoso o muy sugestivo. Al proceder así los inicios que surgen pueden ser contemplados como un problema cuyas motivaciones deben ser explicadas. Por supuesto, al desarrollar esta explicación de los motivos acaso sea conveniente alterar, incluso transformar, transfigurándolo más allá de todo reconocimiento, o incluso eliminarlo, ese comienzo que fue producido en primera instancia.

De vez en cuando, cuando un escritor posee un marcado estilo con ritmos y cadencia estrechamente ligados a las asociaciones de la imaginación, es posible comenzar generando un tono con párrafos característicos y dejar que ese tono dicte buena parte del relato.

Cada cierto tiempo es útil idear un título llamativo o una serie de títulos, del tipo de los que evocan conmovedoras asociaciones imaginativas, por adelantado, y escribir la materia ficcional en torno a este o estos. Más tarde, cuando el trabajo esté finalizado, el título o los títulos pueden ser cambiados si así fuera necesario.

Sucede en raras las ocasiones, pero una narración efectiva puede ser escrita en torno a una imagen.

A menudo es útil darle vueltas a un relato durante bastante tiempo en la cabeza de uno, tomando notas, antes de comenzar a darle verdadera forma. Soñarlo

ociosamente, con lentitud, permitiendo que cambie tantas veces como sea necesario.

Las narraciones de lo extraño son de dos tipos: aquellas en las que el terror o lo maravilloso concierne a alguna situación o fenómeno, y aquellas en las que concierne a alguna acción de personas conectadas con una situación o fenómeno.

Tras haber elegido un tono, imagen, estado, mito, cuadro o clímax que expresar, es a menudo recomendable que el autor repase la lista de terrores básicos de modo exhaustivo con la intención de encontrar uno especialmente idóneo al marco elegido. Una vez hecho esto, toda la ingenuidad que sea posible debe ser puesta en juego con la intención de desarrollar con naturalidad una explicación lógica y motivada para lograr el efecto deseado en los términos del terror básico escogido.

Registrar todas las ideas extravagantes, tonos, imágenes, sueños, concepciones, etcétera, para un uso futuro. No hay que desesperarse si pareciera que no pueden tener un desarrollo lógico. Cada una puede ser trabajada de modo gradual, rodeada de anotaciones y sinopsis, y finalmente construida hasta convertirse en una estructura coherente y explicativa que sea susceptible de recibir un uso ficcional. Jamás hay que tener prisa. Las mejores historias a veces crecen de modo muy lento, a lo largo de extensos periodos, y con intervalos en su formulación.

En un relato que entraña complejos principios filosóficos o científicos, hay que procurar tener todas las explicaciones insinuadas desde el inicio, cuando la tesis sea presentada (como sucede en «El pueblo blanco» de Machen), dejando así la narración y los momentos de tensión climática libres de cargas.

Hay que estar dispuesto a dedicarle tanto tiempo y cuidado a la formulación de la sinopsis como a la escritura del texto en sí, porque la sinopsis es el auténtico corazón de la historia. El verdadero trabajo creativo de la escritura de ficción es inventar y darle forma de sinopsis a la historia que queremos contar.

No hay que tener reparos para introducir dos o más terrores básicos distintos, siempre que la historia suministre un motivo natural para ello y que respete su lógica interna para hacerlo así. Hay que estar seguro, en todo caso, de respetar de modo riguroso la lógica y el realismo del relato excepto en las direcciones que se escogieron desde el principio para salir de la realidad.

Es útil de vez en cuando concebir una narración de modo digamos irresponsable y espontáneo partiendo de algún elemento terrorífico dado, dejando que se desarrolle a medida que avanza, cambiando cuando así lo desee, y dejándolo todo registrado bajo la forma de un esquema suelto, como una sinopsis dispersa. De este esbozo despreocupado puede a menudo moldearse un relato genuino.

Con la intención de asegurar y adecuar el clímax, a veces es recomendable preparar un relato de modo minucioso, y luego desarrollar una sinopsis que explique.

Una aproximación extremadamente estrambótica y sorprendente a veces es lo más apetecible. El tiempo, escenario u orden de los elementos elegidos puede ser completamente remoto e incluso no ser humano.

2. Elementos de una historia extraña

(a) Algún terror o anormalidad básica o subyacente: situación, entidad, etcétera.

(b) Efectos generales o sustentos del terror.

(c) Modos de manifestarse: un objeto que encarna el terror y los fenómenos observados.

(d) Tipos de reacción ante el miedo relacionado con el terror.

(e) Efectos específicos del terror en relación a un conjunto dado de condiciones.

3. Tipos de narración de lo extraño

(a) Expresar un tipo de sentimiento.

(b) Expresar una concepción pictórica.

(c) Expresar una situación general, estado, legenda o concepción intelectual.

(d) Explicar un cuadro vivo concreto o una situación o clímax dramático específico.

4. Una lista de ciertos terrores básicos subyacentes usados de modo efectivo en la ficción de lo extraño

[1] Vida antinatural en una casa, y un vínculo antinatural de las vidas de personas separadas[2].

[2] Entierro prematuro[3].

[3] Percepción auditiva de un terror que se aproxima[4].

[4] Metempsicosis: un ser muerto impone su personalidad a los vivos[5].

[5] Descendencia de un mortal y un demonio[6].

[6] Cualquier misteriosa e irresistible marcha hacia la perdición[7].

[7] Vida antinatural en un cuadro, transferencia de la vida de una persona al cuadro[8].

[8] Prolongación o persistencia de una animación anormal en la muerte[9].

[9] Duplicación de la personalidad[10].

[10] Tumba destrozada: descubrimiento de que el originalmente muerto está vivo[11].

[11] Conexión antinatural entre un objeto y alguna imagen de él[12].

[12] Afiliación a un culto infernal de brujería o demonolatría[13].

[13] Presencia de una oculta y horrible raza en una región solitaria[14].

[14] Metamorfosis chocante o decadencia de un vida humana inducida por el uso de una droga desconocida y maliciosa. La idea de una compañía monstruosa[15].

[15] Bestias actuando deliberadamente contra los humanos[16].

[16] Presencias cósmicas invisibles de una región determinada: concepto de genius loci[17].

[17] Residuos psíquicos en una casa antigua=fantasma[18].

[18] Aldea cuyos habitantes al completo comparten monstruosos ritos secretos[19].

[19] Espíritu elemental importuna o es invocado[20].

[20] Organización religiosa rinde culto en secreto al Diablo[21].

[21] Sutil aprovechamiento vampírico de uno sobre otro[22].

[22] Terrible ermitaño en un lugar solitario, se aprovecha de algún modo de los viajeros[23].

[23] Poderes de la oscuridad (o de las afueras cósmicas) asedian o se apoderan de un edificio sagrado[24].

[24] Demonio horrible vinculado con una persona (y tras la muerte de esta con ciertos objetos que le pertenecieron a dicha persona) a través del pecado, un encantamiento, etcétera[25].

[25] Horrendos sacrificios intentados mediante la práctica de cierto paganismo antiguo. Represalias fantasmales[26].

[26] Cambios en un cuadro en correspondencia con hechos reales (presentes o pasados) en la escena que representa[27].

[27] Mago malvado emplea la metempsicosis para sobrevivir bajo formas animales y poder cumplir con su venganza[28].

[28] Habitación con fantasmas en una casa, unas veces están allí y otras no se hacen presentes[29].

[29] Mago adquiere una compañía maléfica mediante un viaje a una región

extraña del terror[30].

[30] Una cosa hostigadora es invocada a salir de su sepultura mediante un imprudente conjuro[31].

[31] Explosión de un silbido que viene de una antigüedad desconocida que convoca una presencia vaga e infernal del Abismo[32].

[32] Un monstruoso guardián sobrenatural custodia un tesoro o libro escondido en unas viejas ruinas[33].

[33] Un hombre muerto regresa de la tumba para llevarse o castigar a su asesino[34].

[34] Un objeto inanimado actúa como si tuviera vida para vengar un crimen[35].

[35] El espectro de una víctima sentencia a su asesino[36].

[36] La profanación de una vieja sepultura libera una presencia monstruosa en el mundo[37].

[37] Telescopio mágico (o un dispositivo afín) muestra el pasado cuando se mira a través de él[38].

[38] La excavación de una cosa antigua y prohibida hace que el excavador genere una sombra hostil, que finalmente lo destruye[39].

[39] Un hogar sumido en el pánico ante la llegada inminente de alguna maldición desconocida[40].

[40] Un sacrilegio cometido contra una antigua iglesia convoca a un monstruo vengativo que llega desde el espacio o del mar para devorar al sacrílego[41].

[41] La lectura concienzuda de un determinado libro horrendo o la posesión de cierto talismán horrible coloca a una persona en contacto con un impactante sueño o mundo hecho de recuerdos que antes o después lo destruirá[42].

[42] Ser humano anormalmente parecido a animales inferiores. Ellos vengan su asesinato[43].

[43] Insecto hipnotiza a un hombre y lo conduce a la muerte[44].

[44] Vehículo fantasmal. Un hombre se sube a él y es llevado a un mundo irreal[45].

[45] Noctámbulo va llegando en cada sueño más cerca de un lugar terrible. Se cita con la muerte, etcétera[46].

[46] Cuerpo enterrado en el sótano acosa al asesino (o agresor) hasta la muerte[47].

[47] En un territorio salvaje, un sacerdote ermitaño custodia un viejo santuario que alberga una presencia extraña y ancestral. Un accidente libera a la presencia y la persona responsable es castigada por ello[48].

[48] En una remota región isleña en los confines del mundo, al Borde del abismo, aparece un extraño terror[49].

[49] Necrófagos marinos llegan a tierra disfrazados de focas y persiguen a los humanos[50].

[50] Reconstrucción de un antiguo templo o nueva consagración de un viejo altar invoca a peligrosas fuerzas intangibles[51].

[51] Estudiante malvado reanima a una momia de cuatro mil años de antigüedad, y la obliga a realizar su tarea asesina[52].

[52] Un hombre intenta recapturar todo su pasado, ayudado por las drogas y la música como activadores de la memoria. Extiende el proceso a su memoria hereditaria, hasta llegar a los días anteriores a la existencia de la humanidad. Estos recuerdos ancestrales se le presentan como sueños. Planea realizar una estupenda recuperación de su pasado primigenio, pero se transforma en un subhumano, desarrollando un hediondo olor primario, y escapa a los bosques, donde será asesinado por su propio perro[53].

[53] Un viajero se encuentra con algo horroroso en un extraño lugar: como algo aterrador dentro de una cabina con la luz encendida que uno se encuentra en lo más profundo de un bosque[54].

[54] Los mundos del sueño y la vigilia se confunden[55].

[55] Algún terror del pasado (o del futuro) escapa de la memoria (o de un presagio)[56].

[56] Un escenario al completo o una serie de acontecimientos están causados por la hipnosis, procedentes bien de una persona viva o de un cadáver u otra fuerza psíquica escondida o residual[57].

[57] Llegar a un lugar desconocido y tomar conciencia de que uno posee unos recuerdos latentes del lugar o una terrible conexión con él[58].

5. Listas de ideas primarias que pueden motivar

hipotéticos relatos sobrenaturales.

[1] Objetivación de productos de la imaginación.

[2] Metempsicosis.

[3] Regreso de un espíritu.

[4] Regreso de un cuerpo (vampiro).

[5] Memoria hereditaria.

[6] Visión anormal del futuro.

[7] Llegada de una entidad alienígena al mundo.

[8] Demonio invocado mediante un rito.

[9] Visión desencadenada por un libro maligno.

[10] Demonio que custodia un lugar.

[11] Fuerzas malignas concentradas en un lugar.

[12] Cambios en la visión inducidos por drogas.

[13] Necrófago.

[14] Nacimiento monstruoso.

[15] Influencia persistente en una casa.

[16] Influencia persistente en una sepultura.

[17] Torre u otra reliquia pre-humana.

[18] Mundo submarino.

[19] Torre habitada por demonios en un lugar remoto.

[20] Casa del terror en una vieja ciudad.

[21] Transposición de mentes.

[22] Interferencia en el discurrir del tiempo.

[23] Horrores exhumados por arqueólogos.

[24] Fuerza maligna entra en un edificio convertida en murciélago.

[25] Ataque (posesión) de una persona por parte de fuerzas ajenas.

[26] Entidad parasitaria infunde su memoria en el ser del que se alimenta.

[27] Materialización de algún tipo de cosa a través de un rito o acto mágico.

[28] Tonos distintivos: terror intenso, cautivador, delirante; fantasía delicada, onírica; horror científico, realista; presentimiento muy sutil.

1. Este texto permaneció inédito en vida de Lovecraft. Fue publicado en una de las primeras compilaciones de textos póstumas: Las anotaciones y el libro de los lugares comunes (1938). Según S. T. Joshi es posible que fuera escrito en torno a 1932-1933, cuando indagó en el estudio de los clásicos de la ficción extraña tras haber perdido la confianza en los méritos de su propia obra. De la lista de terrores básicos, sección 4, se ofrece en nota al pie los títulos de las obras a las que parece aludir Lovecraft de modo más o menos inequívoco. Las últimas referencias de dicha lista, de identificación compleja, pueden haber sido

añadidas con posterioridad a la primera redacción a tenor de ciertos detalles de la escritura en el cuaderno donde se han conservado. La elección del título corresponde a S.T. Joshi y no a Lovecraft que lo dejó sin título entre sus originales.

2. Edgar Allan Poe, «La caída de la casa de Usher».

3. Edgar Allan Poe, «La caída de la casa de Usher» y «El entierro prematuro».

4. Edgar Allan Poe, «La caída de la casa de Usher».

5. Edgar Allan Poe, «Ligeia».

6. Arthur Machen, El gran dios Pan.

7. Edgar Allan Poe, «Manuscrito hallado en una botella».

8. Edgar Allan Poe, «El retrato oval».

9. Edgar Allan Poe, «La verdad sobre el caso del señor Valdemar».

10. Edgar Allan Poe, «William Wilson».

11. Edgar Allan Poe, «Berenice».

12. Edgar Allan Poe, «Metzengerstein».

13. Arthur Machen, «El pueblo blanco».

14. ArthurMachen, «La novela del sello negro» (incluida dentro de Los tres impostores).

15. Arthur Machen, «La novela del polvo blanco» (incluida dentro de Los tres impostores).

16. Arthur Machen, El terror.

17. Algernon Blackwood, «Los sauces».

18. Algernon Blackwood, «El oyente».

19. Algernon Blackwood, «Brujerías ancestrales».

20. Algernon Blackwood, «La némesis del fuego».

21. Algernon Blackwood, «El culto secreto».

22. Walter de la Mare, «La tía de Seaton».

23. Walter de la Mare, «El señor Kempe».

24. Walter de la Mare, «Todos los Santos».

25. M. R. James, «El álbum del canónigo Alberic».

26. M. R. James, «Corazones perdidos».

27. M. R. James, «El mezzotinto».

28. M. R. James, «El árbol ceniza».

29. M. R. James, «Número 13».

30. M. R. James, «El conde Magnus».

31. M. R. James, «El conde Magnus».

32. M. R. James, «¡Oh, silba y acudiré, amigo!».

33. M. R. James, «El tesoro del abad Thomas».

34. M. R. James, «Una historia escolar».

35. M. R. James, «El tratado Middoth».

36. M. R. James, «El cercado de Martin».

37. M. R. James, «Un episodio en la historia de la catedral».

38. M. R. James, «Una vista desde una colina».

39. M. R. James, «Una advertencia a los curiosos».

40. Lord Dunsany, «La casa de la esfinge».

41. E. F. Benson, «Negotium perambulans».

42. Robert W. Chambers, «La señal amarilla».

43. Irvin S. Cobb, «Cabeza de pescado».

44. Hanns Heinz Ewers, «La araña».

45. R. Elwyn Backus, «El autobús fantasma».

46. Conrad Aiken, «El señor Arcularis».

47. Paul Suter, «Más allá de la puerta».

48. John Buchan, «El ñu verde».

49. John Buchan, «El islote Skule».

50. John Buchan, «El islote Skule».

51. John Buchan, «El viento en el pórtico».

52. Sir Arthur Conan Doyle, «Lote n.º 249».

53. Leonard Cline, «La cámara oscura».

54. Posiblemente Ambrose Bierce, «El entorno adecuado».

55. No identificado.

56. No identificado.

57. No identificado.

58. Posiblemente Ambrose Bierce, «Un habitante de Carcosa».

Apuntes sobre la escritura de ficción extraña

[59]

Mis motivos para escribir historias es darme a mí mismo la satisfacción de visualizar del modo más claro, detallado y estable las impresiones vagas, elusivas y fragmentarias de maravilla, belleza y azarosa expectativa que me producen determinadas visiones (escénicas, arquitectónicas, atmosféricas, etcétera), ideas, ocurrencias e imágenes que encuentro en el arte y la literatura. Si he elegido que sean narraciones de lo extraño es porque encajan mejor en mi inclinación natural: uno de mis deseos más fuertes y persistentes ha sido alcanzar, siquiera momentáneamente, la ilusión de algún tipo de extraña suspensión o violación de las mortificantes limitaciones del tiempo y el espacio, así como las leyes naturales que nos encierran para siempre y frustran nuestra curiosidad sobre los infinitos espacios cósmicos situados más allá del radio de nuestra vista y análisis. Estas historias frecuentemente enfatizan el elemento terrorífico porque el miedo es nuestra emoción más profunda y fuerte, y la que mejor se presta a la creación de ilusiones que desafían a la naturaleza. El terror y lo desconocido o lo extraño están siempre estrechamente conectados, por lo que es complicado crear una imagen convincente de una ley natural hecha añicos o de alienación cósmica o «exterioridad» sin que se haga énfasis en la emoción del miedo. La razón por la que el tiempo juega un papel determinante en muchos de mis relatos es porque este elemento surge en mi mente como la cosa más profundamente dramática y amargamente terrible de todo el universo. El conflicto con el tiempo me parece el más potente y fructífero tema para toda expresión humana.

Mientras mi forma escogida para escribir historias es obviamente un tipo especial y quizás reducido, es no obstante un tipo de expresión persistente y permanente, tan vieja como la literatura misma. Siempre habrá un pequeño porcentaje de personas que sienta una ardiente curiosidad sobre el desconocido espacio exterior, y un ardiente deseo de escapar de la cárcel de lo conocido y lo real para ir a esas tierras encantadas de aventuras increíbles e infinitas posibilidades que en sueños se abren para nosotros, en el que cosas como frondosos bosques, fantásticas torres urbanas y llameantes atardeceres nos son sugeridos. Entre estas personas se incluyen grandes autores así como

insignificantes aficionados como yo mismo: Dunsany, Poe, Arthur Machen, M. R. James, Algernon Blackwood y Walter de la Mare son los más citados maestros en este campo.

En lo que se refiere a cómo escribo un relato: no hay modo alguno. Cada una de mis narraciones tiene un método diferente. Una o dos veces he escrito literalmente un sueño, pero de modo habitual comienzo con un estado de ánimo o idea o imagen que deseo expresar, y le doy vueltas en mi mente hasta que encuentro una buena manera de darle cuerpo en algún tipo de serie de ocurrencias dramáticas capaces de ser registrada en términos concretos. Tiendo a esbozar una lista mental de las condiciones o situaciones básicas que se adaptan mejor a ese estado de ánimo o idea o imagen, y luego comienzo a especular con explicaciones lógicas o naturalmente motivadas por ese estado de ánimo o idea o imagen dado en términos de condiciones o situaciones básicas elegidas.

El proceso en sí de escritura es por supuesto tan variado como lo son las elecciones de tema y concepción iniciales, pero, si se analizase la historia de todos mis relatos, es posible que se extrajera el siguiente conjunto de reglas del procedimiento más habitual:

(1) Preparar una sinopsis o argumento de los eventos en el orden en que estos tendrán lugar de modo absoluto, no en el orden de la narración. Describirlos con suficiente detalle como para que queden cubiertos todos los aspectos fundamentales y las motivaciones de todos los hechos planificados. Detalles, comentarios y estimaciones de las consecuencias pueden ser deseables en este armazón provisional.

(2) Preparar una segunda sinopsis o argumento de los eventos, en este caso siguiendo el orden de la narración (no el de los hechos tal y como suceden en realidad), con plenitud de detalles, y con notas sobre los cambios de perspectiva, énfasis y momentos climáticos. Cambiar la sinopsis original para encajarla aquí si dicho cambio incrementa la fuerza dramática o la efectividad de la historia en general. Interpolar o eliminar incidentes a voluntad, sin estar nunca atado a la concepción original, incluso si el resultado último resulta ser un relato completamente diferente de lo que se planeó primero. Permitir que las adiciones o alteraciones se realicen en cualquier momento en que algo surja en el proceso de elaboración.

(3) Escribir la historia, de modo rápido, fluido, y sin demasiado espíritu crítico,

siguiendo la sinopsis segunda, la que sigue el orden de la narración. Alterar los hechos y la trama siempre que el proceso de elaboración parezca sugerir dichos cambios, sin estar jamás atado a cualquier diseño previo. Si el desarrollo revela súbitamente nuevas oportunidades para lograr efectos dramáticos o la narración vívida de historias añadir todo lo que se juzgue ventajoso, dando marcha atrás y acondicionando las partes anteriores al nuevo plan. Insertar o eliminar secciones completas si fuera necesario o deseable, probando distintos comienzos y conclusiones hasta que se dé con la mejor. Pero hay que asegurarse de que todas las referencias a lo largo de la narración han sido convenientemente modificadas con el diseño final. Eliminar todas las posibles presencias superfluas: palabras, frases, párrafos o capítulos completos o elementos, siempre teniendo en cuenta las habituales precauciones acerca de la coherencia de todas las referencias.

(4) Revisar el texto por completo, poniendo atención a su vocabulario, sintaxis, ritmo o detalles de la prosa, proporción entre las partes, sutilezas del tono, elegancia y conveniencia de las transiciones (de escena en escena, de la acción lenta y detallada al resumen acelerado y superficial para cubrir con las acciones y viceversa… etcétera), eficiencia de inicio, clausura, clímax, etcétera, suspense dramático e interés, verosimilitud y atmósfera, así como otros varios elementos.

(5) Preparar una copia mecanografiada limpia de erratas, añadiendo sin dudar toques en la revisión final donde parezcan necesarios.

La primera de estas fases es puramente mental, un conjunto de condiciones y sucesos que están saliendo de mi cabeza, y que nunca se asientan hasta que estoy listo para preparar una detallada sinopsis de sucesos en el orden de la narración. Entonces, también, a veces comienzo incluso con la escritura en sí antes de saber cómo voy a desarrollar la idea, ya que este mismo comienzo le da forma a un problema que debe ser motivado y explotado.

Hay, creo, cuatro tipos distintos de narración de lo extraño. Una expresa un estado de ánimo o sentimiento, otra expresa una concepción pictórica, una tercera expresa una situación general, estado, leyenda o concepción intelectual, y una cuarta explica un marco definido o una situación dramática específica o climática. En otro sentido, las narraciones de lo extraño pueden ser agrupadas en dos categorías grosso modo: aquellas en las que lo maravilloso o el terror concierne a alguna condición o fenómeno, y aquellas en las que concierne a una acción llevada a cabo por personas en conexión con un estado o fenómeno extravagantes.

Toda narración extraña, por ser más concreto las de la tipología del terror, parece estar constituida por cinco elementos definidos: (a) un terror o anormalidad –condición, entidad, etcétera– básicos que están subyacentes, (b) los efectos generales o aspectos del terror, (c) el tipo de manifestación: objeto que encarna el terror o fenómenos observados, (d) las distintas reacciones al miedo cuando se enfrentan a algo terrorífico, y (e) los efectos concretos del terror en relación al conjunto de condiciones dadas.

Al escribir un relato de lo extraño siempre tengo mucho cuidado para alcanzar el estado de ánimo y atmósfera adecuados, así como de colocar el énfasis donde le corresponde. No se puede, excepto en la inmadura ficción charlatana de quiosco, presentar una acumulación de fenómenos imposibles, improbables o inconcebibles como una narración llena de lugares comunes donde se suceden las acciones objetivas y las emociones convencionales. Los hechos y situaciones inconcebibles tienen un obstáculo principal que superar, y esto puede ser logrado tan solo manteniendo un cuidadoso realismo en cada fase de la historia excepto en aquello relacionado con ese aspecto maravilloso que se ha elegido. Este aspecto debe ser tratado de modo deliberado para resaltar lo que tiene de impresionante, con una construcción emocional muy cuidadosa, porque si no parecerá plano y poco convincente. Al ser el aspecto principal de la historia, solo su existencia podría superponerse a los personajes y los acontecimientos. Pero tanto estos personajes como los acontecimientos deben ser consistentes y naturales salvo por el hecho de estar en contacto con algo maravilloso. En lo que se refiere a ese hecho maravilloso en torno al que pivota la narración, los personajes deben mostrar la misma emoción abrumada que mostrarían personajes similares si se encontraran ante hechos de ese calado sobrenatural en la vida real. Nunca hay que dar lo extraño por sentado. Incluso cuando los personajes parecen haberse acostumbrado ya a lo extraordinario yo intento introducir un toque de temor y sobrecogimiento que esté relacionado con lo que el lector estará sintiendo. Un estilo demasiado desenfadado arruina cualquier fantasía seria.

La atmósfera, y no la acción, es el gran desiderátum de la ficción de lo extraño. De hecho, todo lo que una narración sobrenatural puede llegar a ser es un retrato vívido de un determinado tipo de estado de ánimo humano. En el momento en que intenta ser algo más se torna inferior, pueril y discutible. El énfasis principal debe ser dado en la sugerencia sutil, insinuaciones imperceptibles y toques de detalles asociativos seleccionados que expresan matices de tonos y construyen una vaga ilusión sobre la extraña realidad de lo irreal. Es mejor evitar estériles

inventarios de acontecimientos increíbles que no pueden tener más sustancia o significado que el de aportar un toque de color y simbolismo.

Estas son las reglas o modelos que yo he seguido, de modo consciente o inconsciente, siempre desde que me lancé a la escritura consciente de fantasías. Que mis resultados hayan sido exitosos es algo que puede ser discutido, pero al menos estoy seguro de que si yo hubiera ignorado las reflexiones explicadas en los párrafos precedentes, esos resultados habrían sido mucho peores de lo que lo han sido.

59. Amateur Correspondent, Vol. 2, N.º 1, mayo-junio de 1937.

Algunas anotaciones sobre ficción interplanetaria

[60]

A pesar de la actual inundación de narraciones que lidian con otros mundos y universos, así como con intrépidos viajes hacia y desde el espacio exterior, acaso no sea exagerado afirmar que no más de media docena de ellas, incluyendo las novelas de H. G. Wells, pueden llegar a tener ni siquiera un mínimo derecho para reclamar ser consideradas como piezas artísticas serias o siquiera ser consideradas literatura. La falta de sinceridad, convencionalismos, trivialidad, artificialidad, emotividad impostada y extravagancias pueriles son lo que predomina sobre todo este superpoblado género, por lo que son raros de entre sus productos aquellos que puedan considerarse que tienen un estatus auténticamente adulto. Y el espectáculo de esta pertinaz vacuidad ha llevado a muchos a preguntar si, de hecho, puede llegar a germinar la verdadera literatura en medio de los asuntos que trata este género.

Quien escribe estas líneas no cree que la idea del viaje espacial y a otros mundos esté inherentemente vetada para el uso literario. Su opinión es, acaso, que el uso omnipresente bastardeado y equivocado de esa idea es el resultado de una concepción errónea muy extendida, una idea equivocada que se extiende a otros aspectos de lo extraño y la ciencia ficción también. Dicha falacia es la noción de que cualquier narración de fenómenos imposibles, improbables o inconcebibles puede ser presentada exitosamente como una narración de lugares comunes basada en actos objetivos y emociones convencionales narradas con el tono ordinario y las maneras de la novela popular. Este tipo de presentación a menudo «sale adelante» entre los lectores menos formados, pero nunca se aproximara ni siquiera remotamente al terreno del mérito artístico.

Los eventos y estados inconcebibles conforman una clase distinta de todos los demás elementos de una narración, y no pueden resultar convincentes mediante cualquier simple proceso de narración despreocupada. Tienen que superar el obstáculo de su incredibilidad, y eso solo puede lograrse mediante un cuidadoso realismo en todas y cada una de las demás partes del relato, junto a una construcción gradual de la mayor sutileza tanto de la atmósfera como de las emociones. El énfasis, también, debe ser mantenido planeando siempre sobre lo

maravilloso en sí de la anormalidad central. Debe tenerse presente que cualquier violación de lo que conocemos como leyes naturales es en sí misma una cosa mucho más tremenda que cualquier otro suceso o sentimiento que pueda posiblemente afectar a un ser humano. Por consiguiente al abordar algo así en una narración no podemos esperar generar cualquier sensación de vida o ilusión de realidad si manejamos lo maravilloso a la ligera y dejamos que los personajes se sigan moviendo como si siguieran motivaciones ordinarias. Los personajes, aunque deben actuar con naturalidad siempre, deben estar subordinados al hecho extraordinario en torno al que se agrupan. El auténtico «héroe» de una narración de lo extraño no es ningún ser humano, sino simplemente un conjunto de fenómenos.

Más allá y por encima de todo lo demás debe elevarse la marcada, escandalosa monstruosidad de la violación de la naturaleza elegida. Los personajes deben reaccionar ante ella como lo haría la gente real ante algo semejante si tuvieran que enfrentarse a ello en su vida cotidiana, exhibiendo el conmovido asombro que cualquiera mostraría de modo lógico en lugar de las emociones ligeras, moderadas, que pasan por encima de ello sin meditarlo que han quedado fijadas mediante las convenciones de las narraciones populares más simplonas. Incluso cuando el hecho maravilloso es de una traza a la que los personajes parecen haberse ya acostumbrado, la sensación de asombro, maravilla y extrañeza que el lector sentiría en presencia de esa cosa debe ser de algún modo sugerida por el autor. Cuando la crónica de un viaje maravilloso es presentada sin el colorido emocional apropiado, el lector la atravesará sin haber sentido lo vívido que pueda contener en grado alguno. No se llega a sentir el escalofrío de pensar que algo así habría podido llegar a ocurrir, sino que apenas tenemos la sensación de que alguien ha pronunciado unas palabras extravagantes. En general, acaso deberíamos olvidar todas las convenciones y trucos populares de la escritura chabacana y hacer de nuestra historia una perfecta porción de vida real excepto en lo tocante a lo maravilloso que hemos elegido. Deberíamos operar como si estuviéramos preparando una estafa e intentáramos que nuestra extravagante verdad fuera aceptada como algo literal e incuestionable.

La atmósfera, y no la acción, es lo que debe ser cultivado en la narración de lo maravilloso. No se puede poner el énfasis en los hechos desnudos, debido a que la extravagante falta de naturalidad de dichos eventos los hace parecer vacíos y absurdos cuando se les quiere hacer pasar como muy relevantes. Dichos acontecimientos, incluso cuando son teóricamente posibles o concebibles en el futuro, no tienen una contrapartida o base en la vida actual o en la experiencia

humana, por lo que nunca pueden ser la base de un relato adulto. Todo lo que una narración maravillosa puede ser, con honestidad, es un retrato vívido de un tipo de estado de ánimo determinado. En el momento en que intenta ser algo más se vuelve insignificante, pueril y poco convincente. Es por eso que un autor de lo fantástico debe tener presente que su primer esfuerzo debe estar enfocado en la sugerencia sutil, las insinuaciones imperceptibles y los toques selectivos y aspectos asociativos que expresen matices de ánimo y construyan la ilusión difusa de la extraña materialidad de lo irreal, en lugar de introducirse en estériles inventarios de hechos increíbles que no pueden poseer sustancia o significado alguno más allá del de darle consistencia a un tono atmosférico y un simbolismo ambiental. Una historia adulta que se pretenda seria debe ser fiel a la vida. Ya que las narraciones de lo maravilloso no pueden ser fieles respecto a los hechos de la vida, deben poner su énfasis en lo que sí puede resultar real, para ser concretos en ciertos estados de ánimo del espíritu humano que pueden ser bien anhelantes o bien inquietos en los cuales busca tejer sus escaleras de telaraña por las que escapar de la mortificante tiranía del tiempo, del espacio y las leyes naturales.

¿Y cómo deben ser aplicados esos principios generales de la ficción adulta de lo maravilloso en el relato interplanetario en concreto? De que estos pueden ser aplicados no hay motivo para la duda, los factores importantes que deben ser valorados aquí, como en cualquier otra parte, son un sentido apropiado de lo maravilloso, las adecuadas emociones de los personajes, el realismo en la construcción del entorno y otros hechos suplementarios, el cuidado en la elección del detalle significativo, y una estudiada prevención contra los personajes artificiales manidos, así como los acontecimientos convencionales y las situaciones estúpidas que pueden terminar destruyendo la vitalidad de una narración al convertirla en un producto de la agotada mecánica de masas. No deja de ser una verdad irónica que ninguna historia de este tipo escrita con honestidad, sinceridad y de modo poco convencional tenga opciones de ser aceptada por los editores profesionales de la vulgar escuela pulp. Esto, en todo caso, no debiera influir en los artistas auténticamente decididos a crear algo digno de ser considerado maduro. Es mejor escribir de modo honesto para una publicación no remunerada que confeccionar oropeles sin valor alguno solo por recibir un pago por ello. Algún día, quizás, las convenciones de los editores de poca monta sean menos flagrantemente absurdas en su rigidez antiartística.

Los acontecimientos de una narración interplanetaria, aparte de que estos relatos implican una aguda fantasía poética, es mejor que estén instalados en el presente,

o que se representen como algo que ha sucedido de forma secreta en el pasado, o prehistóricamente. El futuro es un periodo con el que es peliagudo lidiar, ya que es virtualmente imposible escapar de lo grotesco y absurdo al representar este aspecto de la vida, mientras que hay siempre una enorme pérdida emocional en la exhibición de los personajes como si estuvieran familiarizados con las maravillas representadas. Los personajes de una narración son esencialmente proyecciones de nosotros mismos y, a menos que compartan nuestra propia ignorancia y sorpresa en lo tocante a lo que está sucediendo, hay un obstáculo inevitable que salvar. Esto no quiere decir que los relatos del futuro no puedan ser artísticos, sino tan solo que es más complicado lograr que lo sean.

Una buena narración interplanetaria debe ser tener personajes humanos realistas, no los clichés de científicos, ayudantes malvados, héroes invencibles y las adorables heroínas hijas de científicos y demás basura de este talante que es tan habitual. Estos prototipos artificiales pertenecen a clichés narrativos espurios, y no tienen espacio en la ficción seria sea del tipo que sea. La función de una historia pasa por expresar un cierto estado de ánimo humano de asombro y liberación, y cualquier impostura chabacana o cursilería de baratillo está fuera de lugar y es insultante. Nadie quiere una novela llena de clichés. Este tipo de personajes (no es necesario que sean personajes fieles o elegantes o jóvenes o hermosos o pintorescos) deben ser elegidos solo si estuvieran implicados de modo natural en los hechos que han de ser representados, y deben comportarse exactamente como lo harían las personas reales si se tuvieran que enfrentar a semejantes hechos extraordinarios. El tono del conjunto debe ser realista, no romancesco.

El crucial y delicado asunto de sacar a los personajes de la Tierra debe ser cuidadosamente gestionado. De hecho, es probable que suponga el gran problema de la narración. La partida debe ser narrada de manera plausible y descrita de modo impactante. Si el periodo no es prehistórico, es mejor que los medios usados para la partida se presenten como una invención secreta. Los personajes deben reaccionar ante dicha invención con un adecuado sentido de completo asombro, casi paralizante, evitando la tendencia de la narrativa vulgar a dar medio por sentado este tipo de detalles. Para evitar errores al abordar complejos problemas relativos a la física, es mejor no intentar describir la invención con exceso de detalles.

Tan solo un poco menos delicado es el problema de describir el viaje a través del espacio y el aterrizaje en otro planeta. Aquí se debe poner especial énfasis en las

emociones extraordinarias, la inconquistable sensación de asombro, sentidas por los viajeros a medida que se van dando cuenta de que están realmente fuera de su planeta nativo, en el vacío del cosmos o en un mundo ajeno. No es necesario decir que el seguimiento estricto de los hechos científicos al representar los aspectos mecánicos, astronómicos y de otro tipo son absolutamente esenciales. No todos los lectores ignoran los aspectos científicos y una transgresión flagrante de la verdad arruina un relato a cualquiera que sea capaz de detectarla.

El mismo cuidado científico debe ser tenido en cuenta a la hora de representar los hechos en el planeta alienígena. Todo debe estar de acuerdo con la naturaleza conocida o asumida del planeta en cuestión: la gravedad de la superficie, la inclinación de su eje, la duración de un giro en torno al eje del planeta o del movimiento de traslación orbitando en torno a la estrella de su sistema solar, el aspecto del cielo, etcétera. Y la atmósfera debe estar construida con detalles significativos que mantengan la verosimilitud y realismo. Los clichés trillados que estén conectados con la recepción de los viajeros por parte de los habitantes del planeta deben ser descartados de modo categórico. Por eso es mejor evitar totalmente el aprendizaje lingüístico exageradamente rápido y sencillo, la comunicación telepática, la adoración de los viajeros como deidades, la participación en los asuntos de los reinos pseudohumanos o en guerras convencionales entre facciones de los habitantes, bodas con hermosas princesas antropomórficas, «Armaggedones» estereotipados donde aparecen pistolas de rayos x y naves espaciales, intrigas cortesanas y magos celosos, amenazas de peludos hombres mono que habitan los casquetes polares, y toda esa serie de manidos clichés. La sátira social y política es siempre indeseable, ya que estos objetos intelectuales y ulteriores le restan valor a la potencia de la historia como cristalización de un estado de ánimo. Lo que siempre debe estar presente en grado superlativo es una profunda y generalizada sensación de extrañeza frente a un mundo que no tiene nada en común con el nuestro.

No es necesario que el planeta esté habitado, o que lo esté en el periodo en que se realice el viaje, en modo alguno. Y si lo está, los pobladores deben no tener aspecto humano en absoluto, ni otras características humanas en su mentalidad, emociones o nomenclatura, a menos que se les asuma como descendientes de una expedición prehistórica que salió de nuestra tierra para colonizar otros mundos. La semejanza con los humanos en el aspecto, la psicología y los nombres propios habitualmente atribuidos a los moradores de otros planetas por la masa de autores vulgares resultan defectos al mismo tiempo hilarantes y patéticos. Otra costumbre absurda de estos piratas ordinarios es presentar a los

alienígenas siempre más avanzados a nosotros tanto en lo científico como en lo mecánico, permitirse siempre presentar ritos espectaculares frente a un escenario de templos y palacios cubistas, y recurrir siempre a la amenaza de algún peligro monstruoso y dramático. Este tipo de engrudos debe ser reemplazado por un realismo adulto, donde las razas de otros planetas estén representadas de un modo acorde a las necesidades artísticas de cada caso, así como en cada estado de desarrollo: una veces avanzado, otras mucho más atrasado y en otras ocasiones, de modo nada pintoresco, a medio camino. La pompa monárquica y religiosa no debe ser enfatizada como hacen por lo general estos autores burdos, de hecho es posible que apenas una fracción de las razas exóticas pudiera haber desarrollado las singulares costumbres y el folclore de la monarquía y la religión. Debe ser siempre recordado que los seres no humanos puedan vivir de modo completamente diferente a las motivaciones y perspectivas humanas.

Pero el verdadero núcleo de la narración debe ser algo muy alejado de las especificaciones sobre el aspecto y las costumbres de cualquier hipotética raza exterior, debe ser, de hecho, nada más que la simple sensación de maravilla de estar fuera de la tierra. El interés debe ser sustentado mejor mediante la descripción de las condiciones naturales extrañas y extraterrestres, más que mediante cualquier acción de los personajes que sea artificialmente dramática, ya sea por parte de los humanos o los exóticos. La aventura puede introducirse también, pero debe estar convenientemente subordinada al realismo: centrarse en las consecuencias inevitables de las condiciones en vez de emociones sintetizadas por bien propio.

Tanto el clímax como el cierre deben ser gestionados con mucho cuidado para evitar la extravagancia o la artificialidad. Es preferible, en interés de resultar convincente, que en la representación el motivo del viaje permanezca oculto para el público, o presentarlo como un asunto prehistórico, olvidado por la humanidad y cuyo redescubrimiento se mantiene en secreto. La idea de cualquier revelación general que implique un amplio cambio en el pensamiento, historia u orientación humanos tiende a contradecir los sucesos circundantes y choca con las auténticas posibilidades futuras de modo demasiado radical como para darle al lector la sensación de naturalidad. Es mucho más potente no hacer que la verdad de la narración dependa de cualquier situación que contradiga de modo patente lo que ya sabemos, para que el lector juegue con la idea de que quizás esos hechos extraordinarios puedan haber sucedido a fin de cuentas.

Mientras tanto la inundación de estupidez interplanetaria continúa. Que un

trastoque cualitativo pueda llegar a ocurrir en cualquier cosa a gran escala es algo que este comentador no se atreve a profetizar, pero en cualquier caso, ha dejado dicho lo que considera que son los aspectos principales del problema. Hay, sin duda, grandes posibilidades de que se pueda explotar el relato astronómico de modo serio, como pueden probar que van en camino de convertirse en clásicos como La guerra de los mundos, La última y la primera humanidad, Estación X, El cerebro rojo y los mejores trabajos de Clark Ashton Smith[61]. Pero los pioneros deben estar preparados para trabajar sin beneficio económico, reconocimiento profesional o el estímulo de una mayoría lectora cuyo gusto ha sido seriamente deformado por la basura que ha devorado. Afortunadamente la creación sincera sirve como incentivo y recompensa, por lo que pese a todos los obstáculos no necesitamos desesperarnos por el futuro de una literatura emergente cuya actual falta de desarrollo deja todo el espacio a la experimentación brillante y fructífera.

60. Publicado por vez primera en Californian, Vol. 3, N.º 3, correspondiente al invierno de 1935.

61. La guerra de los mundos (1898) es obra de H. G. Wells, La última y primera humanidad (1930) es de Olaf Stapeldon, Estación X (1919) es de Georges Macleod Winsor y El cerebro rojo (1927) de Donald Wandrei.

Los relatos extraños favoritos de H. P. Lovecraft

[62]

Algernon Blackwood, «Los sauces».

Arthur Machen, «La novela del polvo blanco».

Arthur Machen, «La novela del sello negro».

Arthur Machen, «El pueblo blanco».

Edgar Allan Poe, «La caída de la casa de Usher».

M. P. Shiel, «La casa de los sonidos».

Robert W. Chambers, «La señal amarilla».

M. R. James, «El conde Magnus».

Ambrose Bierce, «La muerte de Halpin Frayser».

A. Merrit, «El estanque de la luna».

62. Publicado por vez primera en Fantasy Fan, Vol. 2, N.º 2, en octubre de 1934. Según S. T. Joshi la lista está presumiblemente extraída de una carta remitida a H. C. Koenig, un fan que fue uno de los grandes valedores de Hodgson y que convenció a Lovecraft para que lo incluyera en su extenso Horror sobrenatural en literatura.